

TEOLOGIA PRAKTYCZNA
UNIWERSYTET IM. ADAMA MICKIEWICZA - WYDZIAŁ TEOLOGICZNY
TOM 3, 2002

PIOTR NAWROT

**Kultura muzyczna
w jezuickich redukcjach Indian Guarani**

W ewangelizacji Indian Guarani muzyka była jednym z podstawowych narzędzi, jakim posługiwali się misjonarze. Już na pierwsze wyprawy, mające na celu spotkanie nieznanymi plemion, wyruszali w towarzystwie grupy tubylczych muzyków, którzy swymi pieśniami, często wykonywanymi w ich własnych językach, przyciągali uwagę autochtonów. Wraz z ustanowieniem redukcji, w każdej z nich tworzone chór i orkiestrę, złożone z trzydziestu do czterdziestu dobrze przygotowanych muzyków¹. W każdej wspólnocie zakładano szkołę, w której dzieci miejscowej szlachty: kacykowie², radcy, muzycy, zakrystianie, szefowie i rzemieślnicy, pobierali nauki w czytaniu, pisaniu, muzyce i tańcu³. Ich nauczy-

¹ W okresie powstawania pierwszych redukcji liczba muzyków była mniejsza. Ojciec Diego Torres pouczał pierwszych misjonarzy tymi słowami: „W imię rozwoju duchowego, założcie najpierw szkołę dla dzieci, w której jeden z was będzie nauczał je Katechizmu, wychodząc ze szkoły rano i ponownie po południu, aż do czasu gdy się nauczą, następnie wystarczy przed wyjściem rano; [nasi uczniowie,] Katechizmu oraz pieśni sakralnych będą uczyć rodziców i innych mieszkańców swego domu... wieczorem i każdej soboty śpiewać będą Litanię do Najświętszej Panny. Wyznaczcie sześciu lub ośmiu śpiewaków, którzy uświetniać będą Święta. Msze, sobotnie *Salves*, główne uroczystości, Jutrznie, i wszystkie święta, które się zachowuje” [Diego Torres, „Instrucción” (w:) Pedro Lozano, *Historia de la Compañía de Jesús en la provincia del Paraguay*, Wyd. M. Fernandez, Madryt 1754 t. 2 s. 149–150].

² W każdej wspólnocie było zazwyczaj dwudziestu, trzydziestu, a nawet czterdziestu kacyków.

³ „W szkołach przykładano dużą wagę do nauki czytania, pisania i muzyki, a wybierano do nich dzieci kacyków i chłopców najbardziej uzdolnionych, ponieważ mieli oni w przyszłości zarządzać wspólnotą, na stanowiskach *corregidores*, *alcaldes*, *regidores*, *fiscales*, *alguaciles*, itd., które funkcjonowały w tamtejszych wspólnotach, jak i wielu innych [oraz chłopców] służących do pomocy misjonarzom, jak *cunimireguas*, którzy idą do pracy z chłopcami i dziewczętami i pełnią nad nimi nadzór przy wszystkich czynnościach, które wykonują wspólnie. Są także *cuñarereguas*, którzy pełnią funkcję *fiscales de las mugereces* [sic], *curuguayara* zajmujący się chorymi, zakrystianie, itd.” [Jaime Ignacio Oliver, „Breve Noticia de la Numerosa Cristianidad Guarani”. *Archivum Romanum Societatis Iesu*, Paraq. 14, ff. 14r y 14v. Copia].

„Aby uczynić wszystko, co możliwe w materii najważniejszej, którą jest kult Boży, mają oddzielną szkołę, w której uczą się dzieci z grupy śpiewaków, i te, które nauczyć się mają tańców na

cielami byli sami Indianie, których praca nadzorowana była przez misjonarzy⁴. Spośród tubylców wybierano dzieci o najpiękniejszych głosach, aby śpiewały w chórze, a najsilniejsze do grania na instrumentach dętych. Niektóre z sopranów, posiadające talent do czytania w obcych językach, zatrudniano do czytania w jadalni ojców najpierw Biblii, a zaraz potem jednej z ksiąg z historii Kościoła lub inną z najbardziej użytecznych, podczas gdy pozostali spożywali posiłek⁵. Pieczę nad szkołą muzyki sprawował

święta Pana; wskazówek udzielają im nauczyciele, którym w zamian za swą pracę uprawia się ich pola". [„Carta del Obispo de Buenos Aires, Don Juan José de Peralta, dando cuenta extensamente de la visita que ha ejecutado en todos los pueblos de las Misiones de aquella Diócesis, 1743”. Archivo General de Indias, Charcas, 373].

„Wśród Indian Guaraní wybierano tych, którzy wydawali się najbardziej utalentowani w sztukach potrzebnych wspólnocie. Weźmy na przykład muzykę: w każdej wspólnocie było około trzydziestu muzyków, wśród śpiewających i grających na instrumentach. Jako że dzieci codziennie recytowały na głos katechizm i śpiewały modlitwy rano i po południu, łatwo było zaobserwować, które z nich miały głos czysty i przyjemnie brzmiący. Te właśnie nauczano najpierw czytać i pisać, a następnie zostawały przyjęte do chóru, a było wielkim honorem dla rodziców, gdy dziecko przyjmowano do służby w *Tuparogmbaeupe*, tzn. Domu Bożym”. [Peramás, *La República de Platón*, s. 105].

„Nie wszystkie dzieci nauczano czytać, pisać i śpiewać, a jedynie te, których nauki wymagało dobro publiczne. Spośród nich wybierano później, *Alcalde, regidores, magistrados, esribanos, procuradores, prefectos de iglesias y médicos* (starostę, ..., radców, notariuszy, ekonomów, prefektów kościelnych i lekarzy). Ta niewielka grupka dzieci, którym przypadł w udziale ten zaszczyt, należały, w swej znakomitej większości, do rodzin kacyków i najważniejszych spośród Indian. Nauczyły się one bardzo dobrze czytać zarówno w języku guaraní, jak i po hiszpańsku i łacinie, a wielu z nich miało pismo tak piękne, że można je było porównać z najpiękniejszym drukiem. [Ibid., s. 72].

„Ściszej mówiąc, otworzyłem w mej wspólnocie szkołę muzyki i nauczałem z wielkim uporem przez trzy lata nie tylko moich Indian, ale także tych, z innych wspólnot. Przysyłano mi ich z najbardziej oddalonych redukcji, abym nauczał ich nie tylko śpiewu, ale i muzyki instrumentalnej. Uczyłem ich grać na organach, harfie (o dwóch rzędach strun), teorbanie, gitarze, skrzypcach, chirimii (patrz przypis 7) i trąbce. Co więcej, zaznajomiłem ich także z delikatnym psalterium [zwany także po polsku psalterion; instrument muzyczny z grupy chordofonów] i nie tylko nauczyli się na nim grać, ale i go konstruować, podobnie jak inne instrumenty. W wielu redukcjach mieszkają aktualnie mistrzowie indiańscy, którzy potrafią z akustycznego drzewa cedrowego skonstruować harfę Dawida, klawikordy, chirimie, fagoty i flety. Moi kowale nauczyli się wytwarzać wiertła potrzebne do wiercenia otworów akustycznych w instrumentach dętych. [Antonio Sepp, *Continuación de las Labores Apostólicas*, tłum. W. Hoffmann, Wyd. Eudeba, Buenos Aires 1973 t. 2 s. 137].

„Aby w jak najłagodniejszy sposób osiągnąć to połączenie [między różnymi grupami etnicznymi w misjach], istnieją w redukcjach szkoły, w których dzieci z różnych plemion uczą się czytać i pisać. One zaś stają się nauczycielami w swych domach i przy innych nadarzających się okazjach. Wszyscy dorośli i dzieci modlą się każdego dnia zgodnie z nauką Kościoła. Aby wysłuchać mszy przychodzi co rano do świątyni, w której to rozbrzmiewa piękna muzyka głosów i instrumentów” [José Sánchez Labrador, *El Paraguay Católico*, Wyd. Imprenta de Coni Hermanos, Buenos Aires 1910 t. 1 s. 78–79].

⁴ José Cardiel, „Breve relación de las Misiones del Paraguay”. Archivo Histórico de Loyola, Azpeitia, Sección 2, Serie 2, No. 18 cap. 7 párr. 6 [Copia].

⁵ Ibid. rozdz. 6 par. 7; także: „W południe, w czasie posiłku ojców, jeden chłopiec czytał im bardzo pięknie i z zachowaniem sensu, jakby rozumiał, bez względu czy była to Biblia, czy jakakolwiek inna książka po łacinie czy hiszpańsku. Najzabawniejsze z tego wszystkiego było to, co działo się potem. Wchodził najmłodszy z nich i czytał *Martyrologium* (powiem raczej) recytował z pamięci, ponieważ gdy nakazano mu zamknąć książkę, bez pomyłki powtarzał to, co było w niej napisane: tak wiele pracy włożył w powtarzanie tekstu. Następnie spożywały posiłek dzieci ze szkoły, które po błogosławieństwie ojca, codziennie śpiewały bardzo przyjemną piosenkę; zaś na dni świąteczne miały one pieśni odświętne, które wykonywały przy ukompaniowaniu instrumentów” [Oliver, „Breve Noticia”, fo. 20v].

*maestro de capilla*⁶, którym zawsze był Indianin (Kreole i Hiszpanie byli źle widziani we wspólnotach)⁷. Przyznawano mu to stanowisko podczas uroczystej ceremonii, która odbywała się pierwszego dnia każdego roku, kiedy to wybierano i zatwierdzano osoby wytypowane na określone stanowiska we wspólnocie. Po otrzymaniu swych atrybutów, „znak mistrza muzyków, którym była jedwabna chorągiewka (...), muzycy ze swymi chirimiami⁸ i clarinami⁹ świętowali wybór, wykonując krótki utwór”¹⁰. Każda szkoła posiadała swą bibliotekę, której kolekcje muzyki były wciąż odnawiane kopiami dzieł powstałych w sąsiednich misjach i nowościami przywiezionymi z Europy przez prokuratorów i nowych misjonarzy. Dlatego też, styl baroku misyjnego przeszedł wiele faz rozwoju. Jeśli chodzi o skład chórów i orkiestr oraz muzykę, jakiej ich nauczano, mówi Cardiel:

„W każdej wspólnocie jest od trzydziestu do czterdziestu muzyków, spośród sopranów, tenorów, altów, kontraltów, skrzypków i grających na innych instrumentach. Instrumenty, wspólne wszystkim misjom to: skrzypce, których jest od 4 do 6; fagoty; chirimie, od 6 do 8; skrzypce [kontrabasy?], od 2 do 3; jedne lub dwa organy; od 2 do 3 clarinów; [te właśnie instrumenty są] prawie we wszystkich wspólnotach. W niektórych używają również innych instrumentów. Wyszukujemy dla nich najlepszej muzyki z Hiszpanii, a nawet z Rzymu, aby śpiewali i grali”¹¹.

⁶ W średniowieczu i następujących po nim okresach chór śpiewaków kościelnych nazywany często kapelą (*Schola Cantorum*, *Capella Pontificia*, lub *Capella Sixtina* w Rzymie, *Saint Chapelle* w Paryżu, *Chapel Royal* w Londynie, etc.) oraz zespoły wokalnie instrumentalne kierowane były przez hierarchów kościelnych, lub — nieco później — przez specjalnie przygotowanych do tej funkcji laików, których urząd wymagał prowadzenie szkoły oraz przygotowanie muzyki na wszystkie możliwe spotkania, w których uczestniczyli dostojnicy kościoła oraz lud. Hiszpańskie *maestro de capilla* odpowiada polskiemu prepozytorowi, tzn. temu, który przewodził kapeli kościelnej. Obok kapel katedralnych, kolegiackich, klasztornych, parafialnych, a nawet misyjnych, znane też były kapele królewskie, dworne i jeszcze innych o charakterze całkowicie świeckim.

⁷ Cardiel, „Breve relación”, rozdz. 7 par. 7.

⁸ Chirimia (hiszpański). Shawm (zaliczana jako obój). Jako instrument ludowy gra się na nim w większości regionów Hiszpanii oraz Ameryki (New World). Nazwa ta była także stosowana do hiszpańskiej *gaita* oraz *dulzaina*; według pisowni katalońskiej *xirinia*. Instrument używany w Katalonii *cobla* istnieje w dwóch rozmiarach, tiple (sopran) i tenora (tenor). Chirimia o dziesięciu otworach jest używana w ceremoniach w Santiago de Compostela i Salamance, i w Galicji stosowana jest razem z innymi instrumentami w muzyce zespołowej, włącznie z alborada oraz w preludiach do muzyki do tańca i procesyjnych marszach. W Costa Rica, El Salvadorze, Nikaragui i Gwatemali, zespoły złożone aż do ośmiu chirimii czasami grają na uroczystościach. W Hondurasie chirimia w akompaniamencie bębna czasami organizuje muzykę do tańców Moros i Cristianos. W wielu częściach Meksyku, w ceremoniach religijnych, chirimia gra z kościelnej wierz na zmianę z uderzeniami na bębnie, który jest ustawiony w atrium, na dole. Muzyka jest unikalna w tym, że zawiera w sobie elementy mikrotonowej struktury muzyki Arabskiej. Chirimia jest także używana by ogłaszać walkę byków oraz zwoływać muzyków i tancerzy na próby, w których okolicznościach repertuar składa się z standardowych fanfar do walki byków oraz popularnych pieśni, takich jak pieśni rewolucyjne. [Stanley Sadie, ed. *The New Grove Dictionary of Musical Instruments* (London: Macmillan Press Limited, New York, NY, Grove's Dictionaries of Music Inc., 1984) s. v. Chirimía, by John M. Schechter, I, 357, tłum. P. Nawrot].

⁹ Clarino (It.) trąbka naturalna o otworze trochę mniejszym niż ten przy trąbce pryncypalnej, której tony zawierały także h z bemolem oraz mająca szeroki ustnik, by ułatwić wykonywanie wysokich elementów, które tworzą dźwięk.

¹⁰ Ibid., cap. 7 párr. 2–4.

¹¹ Ibid., cap. 7 párr. 8.

Pomimo, że przeważał repertuar polifoniczny, śpiew gregoriański był częścią nauki każdego muzyka i stosowano go do wielu liturgii misyjnych. Nauki teoretyczne i zajęcia praktyczne odbywały się codziennie. Dlatego też, uczono się na pamięć grać i śpiewać dużą część dzieł sakralnych¹². Repertorium składało się ze mszy, nieszpórów, hymnów, motetów, kolęd, sakralnych oper, sonat i koncertów instrumentalnych i wielu innych form muzycznych, popularnych w tej epoce. Przy przyjmowaniu nowych kompozycji do repertuaru kierowano się dwiema zasadami: dzieła musiały być skomponowane przez najlepszych kompozytorów i mieć charakter sakralny. Funkcja muzyka uważana była za bardzo prestiżową. Wielu misjonarzy zapewniało, że poziom muzyczny, jaki osiągnięto w misjach był porównywalny z tym, jaki prezentowały najśłynniejsze katedry w Europie. Zainteresowanie nową muzyką jak i wielki talent muzyczny w krótkim czasie przemieniały uczniów we wspaniałych muzyków, zdolnych do zadziwienia swymi umiejętnościami dygnitarzy i podróżników odwiedzających misje. Cayetano Cattaneo, misjonarz jezuicki z Santa Rosa w Urugwaju, w liście do swego brata José, zamieścił ten oto raport-sprawozdanie biskupa z Asunción w Paragwaju na temat stanu misji:

„(...) do czego chciałbym dodać to, co zostało napisane przez innego autora na temat wizyty biskupa w redukcjach urugwajskich. Podczas jednej z ostatnich wizyt (jak on pisze), jakie złożono w redukcjach Indian Guaraní, tym, co spowodowało największy zachwyt nas Hiszpanów, było spostrzeżenie — podczas spotkania, które zorganizowała redukcja dla swych najjaśniejszych władz, spośród dzieci tworzących chór, które przybyły śpiewając doktrynę chrześcijańską przy akompaniamencie instrumentów — chłopca około dwunastu lat, który grał na wiolonczeli z takim wdziękiem i zręcznością, że prałat zachwycony, uciszył chór i nakazał podejść młodzieńcowi bliżej, aby wykonał samodzielnie sonatę. Młodzieniec usłuchał i, oddawszy prałatowi i jego świecie głęboki ukłon, oparł wiolonczelę na nodze i grał około kwadransa z taką swobodą i prędkością, że spowodował zachwyt i aplauzy wszystkich i każdego z osobna. Innym razem, ja, będąc przejazdem w niektórych redukcjach, przyjęty z miłosierdzia przez ojców misjonarzy, słyszałem nieraz tę muzykę i bardzo byłem zadziwiony jednością i starannie utrzymanym tempem w jej wykonaniu i sądzę, że nie odstaje ona w niczym od tej, którą usłyszeć można w najznakomitszych Katedrach Hiszpanii”¹³.

¹² José Cardiel SJ, *Declaración de la verdad*, Wyd. Imprenta de Juan A. Alsina, Buenos Aires 1990 s. 276–279.

¹³ „Al che voglio aggiugnere, quanto sta scritto da altro Autore della visita fatta dal Vescovo alle Riduzione dall'Uruguai. In una delle ultime visite (così scrive egli) che si fecero nelle Riduzioni de' Guaranis, una delle cose che recarono maggior meraviglia a noi altri Spagnuoli fu di vedere nell' incontro, che faceva una Riduzione a Sua Signoria Illustrissima, nel Coro de' Fanciulli, che venivano cantando la Dottrina Cristiana, accompagnati da' suoi instrumenti: fu dissì, il vedere un Giovinetto di dodici anni in circa, il quale sonava il Violoncello, ma con tal grazia e destrezza, che ammirandolo molto il Prelato, fece fermare il Coro, e ordinò che venisse avanti il Fanciullo, e facesse una sonata a solo. Ubbidì egli, e fatta al Prelato e al suo seguito una profondissima riverenza, posò il suo Violonchello sopra d' un piede, e sonò circa un quarto d' ora, così giusto, con tale disinvoltura e celerità, che riportò l' ammirazione e il applauso d' ognuno. E mentre in altor tempo io di passaggio per alcune Riduzioni, (?) dell' unione e riguroso tempo, con cui vanno, nel che son di parere, che non cedano a qualsisia delle più insigni delle Cattedrali di Spagna” [Lodovico Antonio Muratori, *Il Cristianesimo Felice nelle Missioni de' Padri della Compagnia di Gesù del Paraguai*, Wyd. Giambattista Pasquali, Wenecja 1743 p. 60].

Odnosząc się do muzyki i jej użyteczności w ewangelizacji plemion amerykańskich, talentu autochtonów do nauki śpiewu, grania i wyrobu instrumentów, do szkół muzyki zakładanych w misjach jezuickich oraz do poziomu chórów i orkiestr, Lodovico Antonio Muratori odnotował co następuje:

„Należy zwrócić również uwagę na inny pomysł o wielkim znaczeniu dla pożywania i pomnażania wiary nowych wiernych amerykańskich, a także dla przyciągania niewiernych do prawdziwej religii i łączenia ich z mieszkańcami już powstałych redukcji. Jest nim muzyka, na temat której pracownicy misjonarze mają często wystarczającą wiedzę, a niektórzy nawet perfekcyjną. Niewiarygodna jest ta naturalna inklinacja jaką mają autochtoni do harmonii i z której to, w dużym stopniu, skorzystali niektórzy z pilnych posłanników Bożych. Śpiewając na brzegach rzek *Laudes* doktryny chrześcijańskiej i inne pobożne pieśni, dzicy wychodzili ze swych jaskiń i, jakby oniemiała i oczarowani, szli za nimi; a kiedy misjonarz zgromadził już dużą grupę, zaczynał głosić im piękno i korzyści płynące z wiary w Chrystusa, to zaś otwierało możliwości założenia redukcji. Oprócz wyżej opisanego inklinacji, posiadają oni niezwykle zdolności do muzyki wokalne i instrumentalnej, to znaczy do nauki wszystkiego, co odnosi się do śpiewu i dźwięku. Mają oni wspaniałe głosy, z możliwościami uczynienia ich równie, a nawet bardziej harmonijnymi od tych, które posiadają mieszkańcy innych państw (...). Dlatego też mają zwyczaj mądrzy misjonarze wybierać te dzieci, które od najmłodszych lat wyróżniają się najpiękniejszą barwą głosu i poprzez naukę robić z nich ekspertów muzycznych, którzy potrafią używać nut i tempa do tego stopnia, że ich muzyka sakralna porusza i zachwyca nie mniej niż muzyka europejska. W każdej redukcji powstała wręcz *Capilla de Músicos* doskonale wyszkolonych i wspaniale wykonujących prosty lub bardziej wypracowany *cantus firmus*. Godnym najwyższego podziwu jest fakt, że nie ma w Europie żadnego z instrumentów muzycznych, których nie wprowadzono by tym zdolnym tubylcom i na jakim by nie grali, spośród następujących: organy, gitara, harfa, szpinet, lutnia, skrzypce, wiolonczela, puzon, kornet, obój i inne podobne. Na instrumentach tych nie tylko grają, ale też wytwarzają większość z nich własnoręcznie. Niejeden, odwiedzając tamte regiony, usłyszał tę muzykę (tak pięknie zestrojoną) i wyraził swój podziw, potwierdzając, iż nie jest ona gorsza od tej, którą usłyszeć można w Hiszpanii”¹⁴.

I. Msze śpiewane¹⁵

Stopień podniosłości mszy był zróżnicowany i ilość elementów muzycznych wprowadzanych w czasie różnorodnych liturgii eucharystycznych zależała właśnie od niej. Niemniej jednak, msze odprawiano przy akompaniamencie muzyki nawet w normalne dni kalendarza liturgicznego. Parafianie, wchodząc do świątyni, śpiewali *Alabado*

¹⁴ Ibid., s. 59–60 [oryginał w języku włoskim].

¹⁵ Zob.: P. Nawrot, *Vespers Music in the Paraguay Reductions* (D.M.A. diss., The Catholic University of America, 1993), t. 1 s. 64n.

i powtarzali je pod koniec mszy, gdy przystępowali do Komunii świętej. Każdego dnia chór i orkiestra wykonywały części *Propio* i *Ordinario* w adaptacji polifonicznej, monodii gregoriańskiej lub obydwu style zamiennie. Oprócz tego przyjęte było śpiewanie psalmów, hymnów i motetów, te ostatnie po łacinie, hiszpańsku lub w języku rodzimym. Używano bardzo szerokiej gamy instrumentów muzycznych: organów (w niektórych kościołach było ich aż do trzech), skrzypiec, wiolonczel, kontrabasów, fagotów, kornetów, obojów, fletów, szpinetów, lir, harf, itd.¹⁶ Nie odnaleziono żadnych dokumentów, które wskazywałyby na użycie instrumentów autochtonicznych podczas mszy. Ojciec José Cardiel, misjonarz wśród Indian Guaraní, pozostawił nam szczegółowy opis codziennej mszy w redukcjach. Mówi on:

„Każdego dnia śpiewają i grają Mszę. Odprawia ją ksiądz i jego towarzysz jednocześnie, z wyjątkiem tych, odprawianych w czasie przypisanych świąt. Wtedy to, aby mogli w niej uczestniczyć opiekujący się chorymi, czy też inni, a także sami rekonwalescenci, którzy wstają później, mszę odprawia jeden z ojców w późniejszych godzinach. Porządek codzienny jest następujący. Wraz z rozpoczęciem Mszy grają instrumenty dęte i, czasami, strunowe, niekiedy też jedno i drugie, aż do czytania Ewangelii. Przed jej rozpoczęciem śpiewa się psalmy nieszporowe, w poniedziałek *Dixit Dóminus*, we wtorek *Confitebor*, i w tej kolejności aż do uroczystej mszy ku czci Najświętszej Marii Panny w sobotę; w jednym tygodniu psalmy jednej kompozycji, a w kolejnym innej. W czasie konsekracji, lub zaraz po niej, kończy się Psalm, z wyjątkiem *Laudáte púeri* i niektórych innych kompozycji, które zazwyczaj trwają do końca mszy. Jako że są to utwory najlepszych mistrzów europejskich, skomponowane są tak, aby pogłębić znaczenie słów, dzięki czemu ugruntowują pobożność wiernych. W *Laudáte* zaczynają tenory i inni dorośli muzycy, przy akompaniamencie clarinów i chirimii, ponaglać młodzieńcze soprały w te słowa: *Laudáte púeri, púeri laudáte, laudáte nomen Dómini*, powtarzając i nalegając, aby wychwalano Pana Naszego. Zaczynają dorastające soprały: *Sit nomen Dómini benedíctum*, itd., a po kilku wersetach powracają starsi muzycy przy akompaniamencie wspaniałej, nabożnej muzyki instrumentów: *Púeri, laudáte nomen Dómini* (nie dziwcie się, jeśli karty te łzami są skropione). Znów nawołują do wychwalania Boga i powtarzają to jeszcze trzy lub cztery razy, aż do zakończenia psalmu. Przy *Glória Patri* wszyscy razem: alty, kontralty, soprały, kornety, fagoty, chirimie, skrzypce, harfy, organy, śpiewają *Glória*. Śpiewają z całą harmonią, doniosłością i oddaniem, które wzruszyłyby najtwardsze serce. A jako że nigdy nie śpiewają z próżnością czy pychą, lecz z najwyższą skromnością; dzieci są niewinne, a wiele głosów mogłoby błyszczeć w najwspanialszych katedrach Europy, wielka jest pobożność, jaką powodują. Po zakończeniu psalmu, tuż po konsekracji, ponownie grają przez chwilę, a następnie intonują hymn: *Iesu dulcis memória, Ave maris stella* lub inną strofę ku czci Naszego Pana, Najświętszej Dziewicy lub Świętego Ignacego, naszego Ojca, czy też Świętego, któremu przypada ten dzień; zaś przez pozostały czas grają. Odmawia się *Acto de Contrición* w następujący sposób: śpiewa się *Alabado*, z całą podniosłością, przy akompa-

¹⁶ Cardiel, *Declaración*, s. 278–282.

niamencie instrumentów¹⁷; i [po mszy] wszyscy udają się do sali muzycznej, aby przygotować to, co będą śpiewać i grać następnego dnia. Następnie idą napić się *yerba mate*, starsi do swych domów, a dzieci pozostają w szkole ze swymi nauczycielami”¹⁸.

Każdego tygodnia śpiewano co najmniej trzy uroczyste msze: w niedziele, poniedziałki¹⁹ i soboty²⁰, oprócz tych, odprawianych z okazji świąt przepisanych. Odprawiano je przy ołtarzu głównym i kapłan śpiewał wszystkie przysługujące jego osobie części. Chór odpowiadał śpiewem gregoriańskim, a *cappella* lub przy akompaniamencie orkiestry. W niedzielę, wraz z rozpoczęciem liturgii, kropiono zgromadzonych wodą święconą, podczas gdy chór śpiewał *Asperges me* lub *Vidi aquam*, zgodnie z okresem roku liturgicznego.

Już we wczesnym okresie życia redukcji o. Francisco Xarque pisał:

„(...) jak tylko wszędzie słońce przybywają, ilu ich jest we wspólnocie, na mszę, podczas której, nawet jeśli jest odmawiana, muzycy z chóru zawsze śpiewają jakieś strofy lub święte hymny, przy akompaniamencie najwspanialszych instrumentów (...) wraz z wybiciem dzwonu przybywają kolejny raz na różaniec, który — wraz z innymi Modlitwami — odmawiają dzieląc się na chóry. W każdą sobotę o świcie, odśpiewuje się mszę ku czci Błogosławionej Maryi Panny, przy wtórze organów z całą orkiestrą, a uczestniczy w niej cała wspólnota; również po południu uczestniczą w uroczystej litanii, którą odśpiewuje się po różańcu, a po niej, przy akompaniamencie organów, odprawia się *Responso* za ich zmarłych (...). Potem, poprzedzając *Aspergues* śpiewane, rozpoczyna się główna msza, zawsze przy akompaniamencie organów, a ewangelię głosi się z ambony”²¹.

Sądząc po ilości mszy polifonicznych odnalezionych w Chiquitos — około czterdziestu — *Ordinario* musiało być śpiewane na wiele głosów²². Niemniej jednak, aranżacje chóralne *Propio* są nieczęsto spotykane. Zaś w okresie Wielkiego Postu²³, zwyczaj nakazywał śpiewy gregoriańskie.

¹⁷ Oprócz kornetów, jako że reguła rezerwowała je na msze ku czci Marii Panny — odprawiane w soboty — i na największe święta.

¹⁸ Cardiel, „Breve relación”, cap. 7 párr. 10.

¹⁹ Msza za zmarłych.

²⁰ Msza ku czci Dziewicy Maryi.

²¹ Francisco Xarque, *Insignes Misioneros de la Compañía de Jesús en la Provincia del Paraguay*, Wyd. Juan Micón, Pamplona 1687 s. 345; (cyt. w:) Bernardo Illari, red., *Repertorio de documentos sobre música de las Reducciones Jesuíticas de la Provincia del Paraguay*, Chicago-Kordoba 1993 s. 72 (dzieło nie opublikowane).

²² Podobnie jak i sama kolekcja manuskryptów muzycznych, ilość mszy polifonicznych znajdujących się w manuskryptach z Moxos jest bardziej zredukowana. Należy jednak nie zapomnieć, że kolekcje muzyki z redukcji wśród Moxos nie są kompletne, zaś opisy życia muzycznego sporządzone przez kronikarzy wskazują jasno na fakt, że powinno tych mszy być więcej w porównaniu z misjami wśród Chiquitos.

²³ Od *Dominica in Septuagésima* do *Dominica in Resurrecciónis*.

Do mszy służyło co najmniej czterech²⁴, ale zazwyczaj sześciu, doskonale przygotowanych ministrantów²⁵; wszyscy ubrani w kolorowe sutanny i komże²⁶. Użycie świec, kadzidła, dzwonków, itd., wraz z pięknym śpiewu dochodzącego z ołtarza i chóru, a wszystko to we wnętrzu przepięknych kościołów, których splendor podkreślała także obecność figur przedstawiających Rodzinę Świętą²⁷, miało na celu przemówienie do wszystkich zmysłów ludzi zgromadzonych na mszy i wprowadzenie ich w nastrój ułatwiający odczucie Liturgii Niebiańskiej²⁸. Świetność, sława tych liturgii została zauważona przez biskupa Buenos Aires, Don Juan José de Peralta, który to w roku 1743 odwiedził wszystkie trzydzieści misji w Paragwaju. Podziw i wdzięczność w związku z tym, czego doświadczył wśród mieszkańców misji, wyraził w następujących słowach:

„Opuszczałem (...) [tę rzeszę „owieczek”] z żalem i tak pelen wiary, że każdego dnia składam dzięki Naszemu Panu za błogosławieństwo, jakiego udziela On tym ludziom przy pomocy i dzięki przewodnictwu świętych apostołów zakonników, których stałym celem jest nauczanie i utwierdzanie wiernych w wierze (...). Widok tych świątyń, kultu Bożego, pobożności w obrządku, zręczności w śpiewie, schludności, dekoracji ołtarzy, szacunku i wspaniałości, z jakimi służy się i świętuje na chwałę Pana Naszego powodował we mnie, z jednej strony nieopisany zachwyt i wzruszenie, z drugiej zaś, wstydlive zakłopotanie, widząc tak wielką

²⁴ „W Mszach codziennych przy ołtarzu głównym zawsze służy czterech, przy bocznych dwóch i nigdy jeden” [Cardiel, „Breve relación”, cap. 7 párr. 3].

²⁵ Msze śpiewane wymagały obecności przynajmniej sześciu ministrantów.

²⁶ „Wszyscy są ubrani i obuwi, w kolorowych sutannach, do mszy są one fioletowe i czarne, oraz w komżach; komże te, w normalne dni są gładkie, ozdobione zwykłą koronką; lecz te, których używa się w czasie głównych świąt są zdobione dużą ilością pięknych koronek, których my, z przyzwyczajenia religijnej, nie używamy, choć robi się to w szkołach podczas uroczystych liturgii” [Cardiel, „Breve Relación”, cap. 7 párr. 3.]; także w Peramás: „Proboszcz i jego pomocnik odprawiali mszę każdego dnia. Co najmniej czterech, dobrze przeszkolonych chłopców, w sutannach czerwonych, fioletowych lub czarnych (w zależności od święta obchodzonego danego dnia) i komży z lnu, towarzyszyło temu, który odprawiał mszę przy głównym ołtarzu. Przy ołtarzach bocznych pomagało tylko dwóch ministrantów, ubranych w podobny sposób. W trakcie mszy muzycy grali na różnych instrumentach, przy akompaniamencie organów. W najważniejsze święta sprawowano liturgie za pomocą specjalnych ceremonii. W niedziele i dni świąteczne śpiewał kapłan, podobnie jak w poniedziałki na mszy za zmarłych i w soboty ku czci Najświętszej Marii Panny” [Peramás, *La República de Platón*, s. 37].

²⁷ Dobrym przykładem dekoracji w kościołach we wspólnotach w Paragwaju był kościół w Loreto. „Kościół misyjny w Loreto jest nowy, duży w kształcie półokrągłym, pięknie pomalowany, z freskami przedstawiającymi niektóre epizody z życia Dawida; ołtarz główny jest arcydziełem pięknym i poważnym, udekorowanym wspaniałymi posagami. Cztery ołtarze boczne mają dobrze rozmieszczone przepiękne posagi, dzieła wybitnego artysty, Brata Brazanelli’ego (sic!)” [zob.: Oliver, „Breve Noticia”, ff. 4r y 4v].

José Bressanelli (Brat Brazanelli; w: Furlong; Brasanelli) urodził się 6 stycznia 1658 roku w Mediolanie, we Włoszech. Wstąpił do Zakonu 25 grudnia 1679 roku. Przybył do Buenos Aires 6 kwietnia 1691. Zmarł w Santa Ana de Misiones 17 sierpnia 1728 r. Zbudował co najmniej dwa kościoły, w Loreto i w Itapúa. Był także rzeźbiarzem. Wraz z Juanem B. Primolim, Andresem Blanquim, Felipe Lemerem i Martinem Schmidem był jednym z najbardziej znanych architektów jezuickich pracujących w prowincji paragwajskiej.

²⁸ Zob.: Nawrot, *Vespers Music in the Paraguay Reductions*, t. 1, dz. cyt., s. 64.

różnicę między ludami, które dopiero co wyszły ze swego pogańskiego zdziczenia, a chrześcijanami od wieków, którzy powinni iść i uczyć się od tamtych czcić i służyć Panu”²⁵.

II. Nieszpory

Wszystkie święta przepisane²⁶ jak i Święto św. Ignacego, św. Franciszka Ksawerego i Patrona wspólnoty, poprzedzane były liturgią nieszporów, na której — na dźwięk dzwonów — gromadzili się wszyscy mieszkańcy wioski. Liczba używanych instrumentów zależała od wagi święta. Kornety, rezerwowane zazwyczaj na największe uroczystości, i *wszelki pobożny śpiew instrumentów smyczkowych i głosów* towarzyszył chórom i solistom w wykonaniu antyfon, psalmów, hymnów i uroczystego *Magnificat*. Te same utwory wykonywano w dniu patronów bractw, jakie były w misjach, tzn. Najświętszej Maryi Panny i św. Michała. Po zakończeniu nieszporów, wszyscy wychodzili na patio, gdzie przedstawiano niektóre tańce²⁷. Najbardziej uroczyste nieszpory przypadały na święto Patrona misji, na które to zapraszano misjonarzy, a czasem nawet muzyków, z pobliskich redukcji. Cardiel pisze:

„O czwartej lub piątej po południu dzwony wzywają na nieszpory. Wszyscy przychodzą pod drzwi kościoła. Wychodzą ojcowie, aby przywitać Alfereza, a ten, który przewodniczy w ceremonii niesie ze sobą wodę święconą; podobnie jak to się robi w południe. Celebrans przebiera się w kapę, zaś diakon i subdiakon w dalmatyki, najpiękniejsze, jakie posiadają. Powszechne są zdobienia ze złotego brokatu, w niektórych wspólnotach zaś ze złotogłowia. Pozostali kapłani wkładają komże. Ministranci ubrani są w komże bogato zdobione koronkami. Celebrans intonuje *Deus in adiutorium*. Po oddaniu hołdu Najświętszemu Sakramentowi i złożeniu pokłonu celebransowi, diakon i subdiakon śpiewają antyfonę. W czasie nieszporów chór śpiewa ze środka kościoła, a nie ze swego normalnego miejsca. Dla kapłanów odprawiających przeznaczone są trzy przepiękne krzesła, wyściełane aksamitem, zazwyczaj koloru szkarłatnego, zdobione złotem. Ministranci również siedzą na bardzo szykownych i pięknych krzesłach. Inni ojcowie siedzą na normalnych krzesłach, podobnych do tych z ich siedzib. Pozostałe antyfony śpiewają diakon, subdiakon i inni ojcowie. Całe nieszpory odprawia się zgodnie z przyjętym obrządkiem, z najwyższą godnością i uroczystością. Po zakończeniu ceremonii i zdjęciu szat kapłańskich, wyprowadza się Alfereza przed

²⁵ „Carta del Obispo de Buenos Aires, Don Juan José de Peralta, dando cuenta extensamente de la visita que ha ejecutado en todos los pueblos de las Misiones de aquella Diócesis, que están a cargo de los religiosos de la Compañía de Jesús y de San Francisco, así como de las demás ciudades y pueblos de aquel Obispado. Buenos Aires, 8 de enero, de 1743”. Archivo General de Indias, Charcas, 373.

²⁶ „Nakazem Papieża Pawła III, świąt obchodzonych wśród Indian i innych neofitów jest jedynie dziesięć: pięć ku czci Naszego Pana, cztery ku czci Najświętszej Dziewicy i jedno na cześć Świętego Piotra i Pawła” [Cardiel, „Breve Relación”, Cap. 7 párr. 9].

²⁷ Ibid., cap. 7 párr. 8–9.

portyk, siada się przed nim z całą swiłą, ojcowie w środku, podobnie jak w południe. Po oddaniu hołdu chorągwi, rozpoczyna się taniec trupy tancerzy — wykonują cztery najlepsze tańce, między którymi Indianie, utalentowani w tym kierunku, przedstawiają zabawne interludia. Tańczą i zabawiają, ku wielkiej uciechu ludu, który gustuje w nich o wiele bardziej niż w samym tańcu, a nigdy nie ma w nich nic nieprzyzwoitego”²⁸.

Pomimo, że Cardiel pisze o wspólnotach Indian Guaraní, antologii muzyki nie-szpornej zawarte w kolekcji manuskryptów z Chiquitos potwierdzają słowa misjonarza. Co prawda psalmy, hymny i *Magnificat* miały swe liczne adaptacje polifoniczne, lecz antyfony, wersety i odpowiedzi, wraz z *Pater noster*, śpiewane były zazwyczaj w monodii gregoriańskiej²⁹.

III. Wielki Tydzień

Życie i poświęcenie Chrystusa, którego kulminacją była śmierć na Krzyżu, było przewodnim tematem medytacji i źródłem inspiracji dla artystów w czasie epoki kolonialnej w Ameryce. Przez cały tydzień, poczynawszy od Niedzieli Palmowej a skończywszy na poranku dnia Zmartwychwstania Pańskiego, działalność w misjach przekształcała się w rodzaj życia religijnego, z wieloma momentami do medytacji i udziałem w liturgiach Kościoła. Autochtoni odczuwali śmierć Chrystusa jak coś realnego, co miało miejsce wśród nich. Udział w liturgiach był bardzo liczny, pomimo, że ich ilość przewyższała w znacznym stopniu liczbę nabożeństw obchodzonych w czasie wszystkich innych świąt w misjach. Z muzycznego punktu widzenia, Wielki Tydzień był prawdziwym festiwalem muzycznym, w trakcie którego muzycy grali przez wiele dni bez przerwy, a ich występy odbywały się na przemian ze śpiewami całej wspólnoty. Żaden inny temat nie zainspirował powstania tak wielu dzieł z tekstami w językach rodzimych, co tajemnica Triduum Paschalnego. Większa część repertuaru w dialektach lokalnych przeznaczona była do wykonywania przez całą wspólnotę, a nie ograniczoną grupę muzyków. Chór śpiewał jutrznie, nokturny, pasje, lamentacje, msze i motety; wszystkie z nich po łacinie. W czasie procesji z figurami Świętych oraz aktów paraliturgicznych, przeważały śpiewy wspólnotowe.

Około roku 1736, prowincjał Diego de Aguilar i jego sekretarz Gabriel Novat odwiedzili misję Reyes Magos (Yapeyú), słynną ze swych muzyków, uroczystych liturgii oraz założonych przez Antona Seppa warsztatów, w których produkowano instrumenty muzyczne. Sekretarz prowincjała zaobserwował, że:

„każdy Indianin i każda Indianka uczęszczali prawie na wszystkie nabożeństwa, śpiewając z rana Jutrznie, na dwa chóry, w sposób tak doskonały, że przyciągnę-

²⁸ Ibid., cap. 7 párr. 60.

²⁹ W kolekcji manuskryptów z Santa Ana i San Rafael de Chiquitos znajduje się tylko jeden zbiór antyfon polifonicznych przeznaczonych na święto Wyznawcy, który następnie był zaadaptowany do tekstu antyfon na uroczystość św. Józefa.

liby uwagę każdego człowieka. Proroctwa i Lamentacje śpiewane były przez dziecięce sopran, w niezwykle sposób, z modulacjami na styl włoski. Pasja, responsoria i proroctwa wykonywane były bez żadnej przerwy, naprzemiennie z ariami i motetami, przy akompaniamencie instrumentów. Wszystko to wykonywali z niezwykle zapalem i pobożnością, tak, iż dziwiło mnie, że muzycy mogą być tak wytrzymali. Wyraziłem mój podziw, w związku z tym wszystkim, co widziałem, ojcu przełożonemu³⁰.

Chociaż użycie instrumentów muzycznych było ograniczone przez liczne restrykcje liturgiczne, zarówno Lamentacje oraz Pasje jak i inne pieśni wykonywane były przy akompaniamencie zamiennych składów instrumentalnych. Z kolekcji z Chiquitos wynika, że śpiewy pasyjne wykonywano solo i chóralnie, tak jak bardzo często robiono to w tamtej epoce. Te same antologie potwierdzają, że części narracyjne Pasji oraz długie ustępy Lamentacji wykonywano na styl włoski a nie *tono recitativo*. Również Cardiel pisał na temat instrumentów³¹, śpiewów wspólnotowych, psalmów, motetów i procesji:

„Odprawia się *Tinieblas*³² przy pełnym akompaniamencie muzycznym. Nie używa się skrzypiec tylko kontrabasów, rodziny fletów, szpinetów lub klawikordów, a gdzieś indziej lir, instrumentu smyczkowego o dźwięku łagodnym, akustycznym i nabożnym, który w swej delikatności i niskim dźwięku w pewnej mierze imituje klawikord. Podczas *Miserére* biczą się z wyjątkową surowością. W Wielki Czwartek wieczorem odbywa się nabożeństwo pasyjne, a zaraz po nim rozpoczyna się procesja. Jest ona tak pobożna, że nie sposób opisać jej nie roniąc łez. Oto jak przebiega:

Około trzydziścioro dzieci, w wieku od dziewięciu do dziesięciu lat, ubiera sutanny i porządne długie tuniki, każda z nich z przedstawieniem jednego z epizodów Drogi Krzyżowej. Po obu stronach staje po dwóch chłopców, z wysoko podwieszonymi latarniami, aby można było ich lepiej widzieć. Wszyscy oni ustawiają się według określonego porządku na patio zakonników, przy zamkniętych drzwiach od kościoła wychodzących na tę właśnie stronę. Wychodzi celebrans w swej kapie i zasiada obok tychże drzwi. Otwierają je i pierwszy z chłopców wchodzi z postronkiem lub sznurem, jakim związany był Chrystus, dochodząc do połowy kościoła, gdzie tłum utworzył szerokie przejście aż do głównych drzwi, tak aby mogli stamtąd wyruszyć wszyscy. Wchodzący chłopiec, tonem przepelnionym żalem, przy wtórze fagotów i zachrypniętych chirimii, śpiewa: *oto jest sznur, którym związano*

³⁰ *Cartas Anuas de 1735-1743*, Archivo de la Provincia Argentina de la Compañía de Jesús, (w:) Furlong, *Músicos Argentinos*, s. 82; także w: Archivum Romanum Societatis Iesu, Parq. 10, ff. 311 i ss.

³¹ W wielu współczesnych przedstawieniach muzyki pasyjnej z XVII i XVIII wieku, do akompaniamentu składom wokalnemu używa się teorii i lutnie. Jednakże, instrumenty te wspomniane są jedynie odnośnie pierwszego okresu działalności misji paragwajskich. W inwentarzach sporządzonych po wypędzeniu jezuitów, nie figuruje żaden z nich, ani w misjach w Paragwaju, ani w Peru.

³² *Tinieblas*: nabożeństwa składające się ze śpiewów z Jutrznii i Laudesów. Odprawiano je w czwartek, piątek i sobotę Wielkiego Tygodnia.

Jezusa, Naszego Odkupiciela, którym dał się związać za nasze grzechy. Ach, ach, Chryste, me Dobro i mój Panie. W tej kolejności i z takim wytłumaczeniem stacji i ze świętym refrenem *Ach, Ach* na ustach, wchodzi wszyscy po kolei, a jako, że jest ich wielu, nabożeństwo trwa długo, następnie idą w procesji nie śpiewając już.

Ona [procesja] idzie wokół placu, podobnie jak ta na Boże Ciało; i wszystkie procesje odprawiane są w tym samym miejscu, nie na ulicach. Muzycy śpiewają *Miserére*, a po jego skończeniu, strofy do każdej stacji, które śpiewali chłopcy. Niosą rzeźby przedstawiające poszczególne stacje, a gdy dochodzą do stacji: Chrystus na Krzyżu oraz Maryja Rozpaczająca, kobiety podnoszą płacz, krzyk i lament, który wzruszyłby najtwardszy głaz. Płacze cichną i słychać już tylko ochryply dźwięk bębnow i klarinów, *Miserére* i głośnie, chaotyczne odgłosy biczów, nikt już nic nie mówi³³.

Szczególnie poruszające były *representaciones* Wielkiego Piątku. Rozpoczynały się one tuż po kazaniu na temat pasji, a teksty śpiewane były w językach autochtonicznych. Wedle relacji Cardiel:

„Wielki Tydzień obchodzi się z całą podniosłością charakterystyczną dla katedry, z ciągłą obecnością muzyki w czasie jutrzni, mszy i procesji (...). W [Wielki Piątek] wygłasza się kazanie pasyjne, a po nim przedstawia się stacje Drogi Krzyżowej, te dotyczące Krzyża, korony cierniowej, itd. (...). Przed procesją ma miejsce także inny poruszający obrządek. Wychodzi grupka od dziecięciu do dwunastu chłopców, jeden za drugim, wszyscy ubrani w sutanny, z symbolami poszczególnych epizodów Drogi Krzyżowej wzniesionymi ku górze. Śpiewają oni z tak wielką żałością w głosie, że poruszyliby najbardziej zatwardziałe serca. Jeden z nich wypowiada w swym języku wiersz: *Oto widzicie sznury, którymi okrutni oprawcy związali ręce naszego Świętego Zbawiciela, po tym, jak czynił tak wiele dobrego dla nich i dla nas. Oto jak odpłacamy Mu się za Jego łaski. Ach! Ach! Ach! niezmierzona jest nasza niewdzięczność!* — następny kontynuuje: *Oto widzicie koronę, którą,* itd., i kończy: *Ach! Ach! Ach!*, itd., podkreślając naszą niewdzięczność i okazując głęboką skruchę. W ten sposób kontynuuja kolejni, wyśpiewując znaczenie każdego symbolu. Muzycy zaś, po odśpiewaniu *Miserére* w trakcie procesji, powtarzają wersety śpiewane przez dzieci na trzy i cztery głosy, przy akompaniamencie fagotów³⁴.

Podobnie w misjach Moxos, muzyka pasyjna używała tekstów w językach autochtonicznych. Zwłaszcza ceremonia Wielkiego Piątku dotyczący adoracji Świętego Krzyża i procesji na placu w rytm psalmu *Miserére*, był taki sam we wszystkich misjach. W wieczorne obchody Wielkiej Soboty wplatano także tańce liturgiczne.

„W Wielki Piątek, po kazaniu pasyjnym (...) celebruje się adorację Świętego Krzyża, któremu wszyscy z wielką pobożnością oddają cześć (...). Następnie za-

³³ Cardiel, „Breve Relación”, cap. 7 párr. 37–39.

³⁴ José Cardiel, „Carta y relación de las misiones de la Provincia del Paraguay, 1747”. Archivo de la Provincia de Toledo, Madryt, n. 151.

rząda się procesję na placu i głównych ulicach, podczas której niesie się na specjalnych noszach z ponad dwustu świecami figury przedstawiające Chrystusa Ukrzyżowanego i Najświętszą Dziewicę. Wszystko to wykonuje się w ciszy i z taką przykładnością, że nie słychać ani jednego dźwięku ponad odgłosy biczów (...) i śpiew chórów intonujących *Miserére*. Smutnym głosem czytają w swoim języku Mękę Pana Naszego Jezusa Chrystusa. Po zakończeniu procesji kościół nadal wypełniony jest ludźmi, ponieważ liczne chóry śpiewają na przemian smutne Lamentacje (...). W Wielką Sobotę po odśpiewaniu *Glória* w kościele zaczyna się wykonywać różnego typu tańce, ponieważ jest to dzień wielkiej radości i weselości dla całej wspólnoty, która przybywa na mszę śpiewaną, z podobną podniosłością obchodzi się Niedzielę Zmartwychwstania”³⁵.

IV. Boże Ciało

Głównymi momentami święta były nieszpory, uroczysta msza, kazanie, opera i procesja do czterech ołtarzy, ustawionych w każdym z rogów placu, gdzie muzycy i tancerze prezentowali swe tańce. Przygotowania do święta polegały na wyprawach Indian na pola i w lasy w celu upolowania dzikich zwierząt, wielobarwnych ptaków, papug, które stawały się elementami dekoracji kościoła i placu. Łuki konstruowane po obu stronach ulicy ozdobione były *papugami i różnymi kolorowymi ptakami, do których tu i ówdzie dodawano małpy, jelenie i inne dobrze przywiązane zwierzęta*³⁶. Cztery ołtarze przyozdabiane były obrusami i dekoracjami z kościoła. Po zakończeniu uroczystej mszy, do czterech ołtarzy wychodziła wspaniała procesja, *przy uakompaniamencie donośnej i pobożnej muzyki wszystkich instrumentów, jakie tylko były w misji* ³⁷ — cu-

³⁵ Digo de Eguiluz, „Relación de la Misión Apostólica de los Moxos en est Provincia del Perú de la Compañía de Jesús que remite su Provincial Padre Diego de Eguiluz a Nuestro Muy Reverendo Padre Tyrso González, General. Año 1696”. Archivum Romanum Societatis Iesu, Perú 21, Peruana Litrac Annuae, Tomus III, ff. 62v–63r.

³⁶ Cardiel, „Breve Relación”, cap. 7 párr. 33; także: „Boże Ciało jest świętem godnym odnotowania. Na placu i ulicach, przez które przechodzić będzie procesja, konstruuja łuki z okazałych gałęzi, wplatając w nie ogromną ilość zwierząt, jakie żyją na tych ziemiach. Są one żywe lub martwe, w zależności od tego, w jakim stanie udało się je upolować, ponieważ w dni poprzedzające święto Indianie celowo wychodzą na polowania. Tak, więc, umieszczają tam tygrysy, kajmany, wilki, tapiry, bądź bawoły, dziki, mrówkojady, lwy, leopardy (charakterystyczne dla tamtejszych ziem), małpy, papugi, papuzki i wiele innych zwierząt, których nie sposób wymienić. Wieszają tam także nieskończoną ilość placków z tapioki; w końcu brakuje im już w domach jakichkolwiek ozdób, ponieważ wszystko wynoszą, aby udekorować plac. Konstruuja również wiele małych ołtarzyków z figurami świętych, które mają w domach. W czterech rogach placu wznoszone są ołtarze, bardzo okazałe lub przynajmniej wspaniałe przyozdobione dla Naszego Pana. Wychodzi procesja i cały lud ustawia się w porządku i ciszy. Kobiety oddzielają się od mężczyzn, a chłopcy od dziewcząt. Idą chorągwie, sztandary Kongregacji i sztandar Królewski. Indianie niosą światła, a Cabildo, w bogatych strojach, niosą baldachim. Asystują wszyscy ministranci, a także chłopcy przebrani za anioły ze świecznikami w rękach; zaś tancerzom występującym przed Panem towarzyszy muzyka” [Oliver, „Breve Noticia”, ff. 27r–28r].

³⁷ Rozbrzmiewały dzwony na wieży kościelnej, dzwoneczki, instrumenty smyczkowe i dęte (trąbki, clariny, itd.), przenośne organy, bębny, bębenki, duże bębny, flety ... [Cardiel, párr. 36].

ropejskich i autochtonicznych. Przy każdej stacji, podczas gdy kapłan okadzał Najświętszy Sakrament, chór wykonywał motet. Następnie rozpoczynały się tańce.

[*Pierwszy taniec: podczas śpiewania hymnu Lauda, Sion, Salvatorem*]

„Po przybyciu do pierwszego ołtarza, celebrans stawia monstrancję, okadza, muzycy śpiewają jedną z pobożnych strof lub wersetów, po czym celebrans śpiewa modlitwę. Następnie siada naprzeciw ołtarza w jednym z przepięknych krzeseł, używanych w czasie uroczystych nieszpórów, które zazwyczaj są z karmazynowego aksamitu, ze złotymi zdobieniami. Radcy, zaś, wraz z *cabos*, w swych odświętnych strojach, zasiadają na przynależnych im miejscach. Rozpoczynają się tańce. Ośmiu, dziesięciu, lub więcej tancerzy wykonuje jeden z najbardziej pobożnych tańców przed wizerunkiem Chrystusa Pana. Ubrani są po azjatycku, z rondelkami i kadzidłem z ich ziem, w każdym z nich znajduje się jedno duże ziarno, podobne do orzecha, aby wystarczyło na cały taniec. Ustawieni w szeregu, zaczynają okadzać wizerunek Pana, oddając mu głębokie pokłony, by wyprosić łaski dla swych ziem. Pięknymi głosami, ponieważ wszyscy są sopranami, powoli, w takt okadzania, śpiewają: *Lauda, Sion, Salvatorem*. Wszyscy powtarzają, nieco szybciej, śpiewając i tańcząc, wykonując dwa lub trzy układy. Po raz drugi, okadzając, śpiewa dwóch z nich; *quantum potes*, itd.; robią pauzę i wszyscy powtarzają: *Lauda, Sion*, itd., tańczą i śpiewają coraz szybciej. W ten sposób odśpiewują cały święty hymn. Na koniec idą, z wieloma nawrotami i pokłonami, dwójkami po kolci do ołtarza, pozostawiając przed nim wszystkie swe garnuszki z trociczkami do okadzania”³⁸.

[*Drugi taniec: taniec Królów, podczas śpiewania hymnu Sacris solémnis*]

„Innym razem wychodzą czterej królowie, reprezentujący cztery strony świata, w swych koronach, z berłami i sercem, namalowanym na piersi. Zazwyczaj są to tenorzy, ubrani w stroje charakterystyczne dla regionu lub kraju, jaki reprezentują. Ustawiają się w szeregu przed Panem i z wielką powagą śpiewają *Sacris solémnis*. Po zakończeniu pierwszych wersów, tańczą kilka układów z powagą odpowiadającą randze królów. Zatrzymują się pierwsi tancerze, po czym druga para śpiewa i tańczy kolejne układy. Na koniec pierwszych dwóch podchodzi do Pana [w Sakramencie], oddając Mu pokłon i tańcząc, ofiarowują Mu koronę i, w tym samym porządku układów, powracają do swych towarzyszy. Wtedy, w ten sam sposób, podchodzi druga para ofiarowując swe korony. Po kilku układach, wraca pierwsza para i ofiarowuje berła. To samo robi druga para, po czym zrywają przytwierdzone do piersi serca i, z uroczystymi obrotami i pokłonami, ofiarowują Panu korony, berła i serca, pozostawiając je przy ołtarzu. Co powiedzą na to starzy chrześcijanie, którzy w tak bezbożnych celach, ku zgubie swych dusz, tańczą?”³⁹.

Podchodząc do kolejnych ołtarzy, odprowadzano ten sam rytuał. Po zakończeniu procesji wszyscy powracali do kościoła, gdzie śpiewano uroczyste *Te Deum laudamus*.

³⁸ Cardiel, „Breve Relación”, cap. 7 párr. 34.

³⁹ Ibid., cap. 7 párr. 35.

Jak wskazują manuskrypty z Chiquitos, również ten hymn mógł być wykonywany w języku autochtonów⁴⁰.

V. Tańce

Tańce były ważnymi wydarzeniami w życiu redukcji. Stanowiły, bowiem, część radosnych obchodów najważniejszych świąt. Zazwyczaj organizowano je z okazji procesji Bożego Ciała, Bożego Narodzenia⁴¹, święta Patrona misji oraz wizyt biskupa

⁴⁰ José Spillmann SJ, opierając się na listach Schmida i innych dokumentach misyjnych opracował bardzo sugestywny opis procesji z okazji Bożego Ciała [która miała miejsce] w San José, tuż przed wypędzeniem jezuitów. Mówi on: „Przez drzwi, otwarte na oścież, widać było ołtarz główny, oświetlony przez ogromną ilość świec. Ojciec przełożony misji, przy asyście dwóch najstarszych misjonarzy, a więc ojca Martina [Schmida] i misjonarza z San Rafael [ojca José Rodrígueza], przyodzianych w święte szaty, podszedł do stopnia, znajdującego się przed ołtarzem, i otworzył tabernakulum. Woń kadzidła unosiła się w przestrzeni. Na dźwięk dzwonów wszyscy upadli na kolana, oddając cześć Temu, który jest Panem aniołów. Wspaniały dźwięk organów przerodził się w delikatne preludium, a chór dzieci zaśpiewał wyborowy hymn na cześć Najświętszego Sakramentu: *O salutaris hostia*. Po jego zakończeniu, wyruszyła procesja, wychodząc bocznymi drzwiami. Indianie, po dwóch, przyklękali przed Najświętszym Sakramentem, który znajdował się jeszcze na ołtarzu. Po oddaniu głębokiego pokłonu, kierowali się do drzwi, gdzie stał Indianin niosący krzyż i drugi, krzepki mężczyzna, niosący gigantyczny sztandar; obaj szli na czele procesji. Za nimi podążały dwa, długie szeregi dziewcząt, odzianych w białe, świeżo uprane koszule (...). Szły bosy, bez żadnych ozdób za wyjątkiem wianków z kwiatów, które zdobiły ich kruczoczarne, rozpuszczone włosy (...). Grupa starsuszek, idących między rzędami, pilnowała porządku, bowiem bez ich pomocy łatwo mogłoby dojść do tego, że dziewczęta zatrzymałyby się przy pierwszym łuku triumfalnym, aby podziwiać przepiękne, zamknięte w kłatkach kolibry, których pióra lśniły odbijając promienie słońca (...). Za nimi podążały starsze dziewczęta (...). Wtórowała im muzyka indiańska, w wykonaniu najlepszych artystów, grających na bębnach, fletach i skrzypcach (...). Muzyka miała oczywiście na celu uświetnianie uroczystego pochodu Zbawiciela. Wcześniej grały tylko organy w kościele, lecz w momencie, gdy Najświętszy Sakrament został zdjęty z ołtarza, a zakonnicy, którzy go nieśli weszli pod baldachim, bębny i trąbki zaczęły grać marsza triumfalnego, a ze wszystkich szeregów rozległy się okrzyki radości (...). Strwożony ryk pumy, która, wystraszona, szamotała się po klatce i dzikie okrzyki barwnych papug przywiązanych do łuków triumfalnych wzmagaly radość Indian. Młodzieńcy, idący przed baldachimem, rzucali kwiaty, a niektórzy, bardziej wystrojeni, tańczyli naprzemiennie święte tańce, jak Dawid przed Arką Przymierza (...). Ci, którzy wykonywali tańce, pięknie wystrojeni, chcieli czynem swym okazać wdzięczność, miłość, szacunek i adorację Najświętszemu Sakramentowi. Tancerze ci udekorowani byli, wedle własnego gustu, swymi najbardziej drogocennymi ozdobami. Pas pokryty najbardziej błyszczącymi skrzydełkami złocistych owadów podtrzymywał ich falujące szaty, plecy okrywały im skóry jaguara, a na głowach mieli korony z najrzadziej spotykanych i najpiękniejszych piór, które lśniły na słońcu, rzucając metaliczne refleksy. Ich ruchy były poważne i uroczyste, w takt muzyki, a przy każdym obrocie składali broń przed Najświętszym Sakramentem, który to, otoczony oparami kadzidła, niesiony był w monstrancji przez ulice wioski” [José Spillmann, *La fiesta del Corpus de los Indios Chiquitos*, Wyd. Herder & Co., Friburgo de Brisgovia 1939, wyd. V s. 83–85].

⁴¹ „W celu stworzenia atmosfery skupienia i przyciągnięcia jak największej grupy wiernych, rozkazałem moim muzykom, aby zagrali na swych piszczałkach i fletach kolędy na cześć Dzieciątka Jezus, i uczynili to z wielką przyjemnością. Następnie śpiewacy zaintonowali pieśni wigilijne, które wcześniej przetłumaczyłem z niemieckiego na guaraní. Potem zagrali harfistcy, grający na teorbie i na psalterium (...). Wtedy odmówiliśmy na głos różaniec, tak jak robiliśmy to co dzień, ale wtedy na cześć Dzieciątka Jezus (...); na koniec tancerki zatańczyły przed żłóbkiem [Sepp, *Continuación de las labores apostólicas*, t. II s. 216].

lub gubernatora. Zostały one przywiezione przez misjonarzy z Hiszpanii i, w momencie przeszczepienia ich na grunt wspólnot chrześcijańskich, oczyszczone z jakichkolwiek zmysłowych, nieprzyzwoitych czy też bałwochwalczych konotacji, jakie mogłyby zawierać. Wiele z nich było przedstawieniami epizodów biblijnych, inne wiązały się ze scenami z życia świętych lub z innymi tematami, ale wszystkie miały zawsze charakter sakralny i nigdy świecki. Do każdego z nich używano odmiennych strojów i instrumentów, a wykonywano je przy akompaniamencie muzyków ze szkoły misyjnej. Czasami śpiewali sami tancerze⁴². Wykonywano je po uroczystych nieszpórach w dzień święta. W każdej misji był nauczyciel tańca, który nauczał kroków wybraną grupkę dzieci, złożoną wyłącznie z chłopców⁴³. Dziewczeta tańczyły przy bardzo nielicznych okazjach i zawsze były oddzielone od chłopców⁴⁴.

[*Tanec a la española*]

„Pierwszy taniec zazwyczaj wykonuje jedna osoba [ubrana] w stroju hiszpańskim, robiąc 16 do 20 wariacji jakiejś pieśni pałacowej, w rytm harf i skrzypiec. Następnie wychodzi od 8 do 10 tancerzy, ubranych na styl turecki lub innego narodu, ze szpadami udając walkę, wykonując uderzenia w rytm muzyki, lub ze sztandarami czy też innymi insygniami. Potem wychodzą kolejni tancerze, od 18 do 20, z instrumentami muzycznymi w rękę: dwóch ze skrzypcami, dwóch

⁴² Listy Ojców Matiasa Strobela i Carlosa Cattanco zawierają szczegółowe opisy dotyczące strojów, jakie nosili tancerze w wiosce Reyes. Mówią oni: „z muzykami byli także tancerze z Yapeyú. Kiedy idą tańczyć, wkładają swe stroje z indiańskiej bawełny i przepiękne szaty, które uszyte są z jedwabiu i z aksamitu, ze złotymi lamówkami. Wkładają pończochy i specjalne buty. Na głowy nakładają wytworne kapelusze, których krawędzie ozdobione są złotem. W takich to eleganckich strojach wykonują swe tańce, przy akompaniamencie instrumentów smyczkowych, a wykonują je z takim mistrzostwem, że każdy z profesjonalistów europejskich szczęśliwym byłby, gdyby mógł poszczycić się takimi uczniami” [Juan Muhn, „El Plata visto por viajeros alemanes del siglo XVIII”, *Revista del Instituto Histórico y Geográfico, Montevideo* 1934 s. 265–266; cyt. w: Fúrlong, *Músicos Argentinos*, s. 80].

⁴³ „Posiadają również naturalny talent do tańca, są zwinni i giętki i nie wątpię, że zyskaliby uznanie na którymkolwiek z książęcych dworów europejskich, tańcząc w indiański sposób, którego nikt tam nie zna. Czyż nie jest zadziwiające patrzeć jak ci ośmioletni chłopcy, którzy zaledwie wczoraj, jak daniiele, biegali na wpół nadzy po wzgórzach, dziś wznoszą się w powietrze jak ptaki, ubrani w swe przepiękne stroje z wielokolorowych piór? Tańczą w kole, rozdzielają się, uginają nogi, robią piruety, jak tancerze włoscy; cztero, pięcioletnie dzieci tańczą z obręczami, pochylają się, władają szpadami, machają chorągiewkami, wyrzucają je w powietrze i łapią z powrotem” [Antonio Sepp, *Jardín de flores paracuano*, tłum. W. Hoffmann, Wyd. Eudeba, Buenos Aires 1974 t. III s. 181–182; cyt. w: Illari, *Repertorio de documentos de las Reducciones Jesuíticas de la Provincia del Paraguay*, Chicago–Kordoba 1993 s. 98, dzieło nie opublikowane].

⁴⁴ „Tańce dzieci przyciągają do świątyni także dorosłych, którzy pragną ujrzeć swoje elegancko ubrane dzieci, tańczące z rzadką zręcznością w czasie uroczystości i procesji. Ponieważ ośmioletnie dziecko jest w stanie wykonać, z wdziękiem najbardziej zwinnych Hiszpanów, osiemdziesiąt obrotów, nie tracąc rytmu *vigüeli* [sic!] czy harfy. Byłem naocznym świadkiem i podziwiałem ich umiejętności. Nauka tańca wprowadzona została wśród Indian przez laickich nauczycieli [braci jezuitów]. Indianie zaś tak wspaniale opanowali tę sztukę, że obecnie jedni uczą drugich. W ten sposób w każdej misji tworzą się cztery grupy po ośmiu tancerzy, zazwyczaj są nimi ci sami, którzy uczą się muzyki (...). Wszystkie te tańce są tańcami alegorycznymi, jak najlepsze tańce wykonywane w Europie” [Francisco Xarque, *Insignes Misioneros*, Pamplona 1678 s. 344; cyt. w: Fúrlong, *Músicos Argentinos*, s. 55].

z cytrami, dwóch z gitarami, inni z banduriami, a jeszcze inni z małymi harfami, przywieszonymi do góry nogami do ciała za pomocą taśm. Pozostali [występują] z jeszcze innymi instrumentami. Tancerze z jednym typem instrumentu noszą strój hiszpański, z innym — perski, z jeszcze innym — turecki. Stroje te różnią się od siebie fasonem i kolorem. Grają i tańczą jednocześnie, nie potrzebują, aby grali im muzycy. Robią wiele obrotów, w dwóch rzędach, w jednym, w czterech, tworząc krzyż, lub koło. Jest to widowisko bardzo efektowne i zabawne”⁴⁵.

[*Taniec bitwy między aniołami i diabłami*]

„Wychodzi dziewięciu aniołów, książęta ośmiu hierarchii, ze św. Michałem, jako ich dowódcą. Mają oni szpady i wspaniałe tarcze, na których wyrzeźbiona jest pieczęć: *Quis sicut Deus?* Na przeciw nim wychodzi ta sama liczba diabłów z czarnymi, owalnymi tarczami skórzanymi, włóczniami, strojem pokrytym węzami i ognistymi płomieniami, a przewodniczy im Lucyfer. Spotykają się, nawiązują rozmowę i, gdy Lucyfer zaczyna się pysznić, wołają: do broni! Grają nie skrzypce, ale kornety i werble wojenne. W rytm muzyki tańczą i walczą, wykonując zwroty bojowe w szeregu, szwadrony są w całości lub podzielone na pół. Zwyciężają aniołowie. Pchnięciem szpadą powalają diabłów na ziemię. Podnoszą się one i kontynuują walkę. Wreszcie aniołowie strącają diabłów do piekieł, których namalowane na płótnach przedstawienie znajduje się nieopodal, zaś z wewnątrz scenografii wydobywa się dym. Aniołowie podnoszą włócznic i tarcze zabrane przeciwnikom i, wyposażeni w nie i w swą broń, udają się na pole, gdzie pojawia się Dzieciątko Jezus, w postaci posążka leżącego na stole. Tam, świętując zwycięstwo nad Szatanem, śpiewają *Iesu dulcis memória*. Wielu z nich jest muzykami. Wykonując wiele zwrotów i pokłonów podchodzą parami do Jezusa, prezentując broń nieprzyjaciela. Wszystko to robi się tańcząc z wielką różnorodnością kroków, przy nieustającym akompaniamencie clarinów i bębnow”⁴⁶.

Po poście, praktykach pokutnych, uroczystych liturgiach Wielkiego Tygodnia i smutnych tonach pieśni pasyjnych, Niedziela Zmartwychwstania rozpoczyna się radosnymi pieśniami *laetare*⁴⁷. Ograniczenia dotyczące używania niektórych instrumentów w okresie Wielkiego Postu już nie obowiązywały. O świcie, w takt muzyki bębnow, werbli, bębenków i fletów, podążali do kościoła wszyscy mieszkańcy wioski. Ustawione pośrodku kościoła figury Chrystusa Zmartwychwstałego i Najświętszej Marii Dziewicy, widziane kilka dni wcześniej jako Chrystus Ukrzyżowany i Matka Bolesna u jego stóp, otrzymywały radosne pozdrowienia, przy dźwiękach fagotów, kornetów, chirimii, organów i innych instrumentów, naśladujących niebiańską radość spowodowaną zmartwychwstaniem Chrystusa. Gdy kapłan kończył okadzanie figur, zebrani wyruszali z procesją dokoła placu. Z jednej strony szli mężczyźni i misjonarze, niosąc figurę Chrystusa, z drugiej zaś, kobiety niosące figurę Błogosławionej Matki.

⁴⁵ Cardiel, „Breve Relación”, cap. 7 párr. 13.

⁴⁶ Ibid., cap. 7 párr. 14.

⁴⁷ Ciesz się!, lub raduj się!

Obie grupy szły przy akompaniamencie muzyków, którzy „rozpływają się, śpiewając i powtarzając *Regína coeli*, podczas gdy kornety i chirimie odpowiadają z taką zręcznością, iż wydaje się, że za sprawą muzyków, zaczynają mówić”. Pod koniec procesji, przy czwartej stronie placu, z *trzema głębokimi pokłonami złożonymi w pewnych odstępach czasu* Matka i cały lud zgromadzony, oddawały cześć Chrystusowi, przy *wtórze głosów i instrumentów*, powtarzając *Regína coeli* i *Laetáre*⁴⁸. Następnie rozpoczynano taniec:

„Dwie święte figury stoją razem i rozpoczyna się taniec aniołów. Wykonuje go liczna grupa muzyków, którzy przy akompaniamencie harf i skrzypiec, jednocześnie tańczą i śpiewają przed Świętymi Figurami *Regína celi*. Po kilku obrotach, powtarzają to samo w swym języku i tak, śpiewając zamiennie z łaciną, kontynuują aż do wykonania wszystkich obrotów. Następnie, cztery różne narodowości, tańczą jedna po drugiej. Po zakończeniu tańców procesja z dwiema figurami rusza środkiem placu, po uprzednim okadzeniu ich przez celebransa i odmówieniu przez niego nakazanej modlitwy. Idą przy akompaniamencie tych samych radosnych pieśni śpiewanych przy akompaniamencie instrumentów i wrzawie bijących dzwonów i dzwoneczków, uderzanych przez ministrantów, idących po obu stronach Świętych Figur. Wraz z zakończeniem procesji, rozpoczyna się uroczysta msza”⁴⁹.

Peramás opisał tańce we wspólnotach misyjnych w następujący sposób:

„Jeśli chodzi o tańce, wykonywali je w radosny sposób, ale tylko kilka dni w roku, na placu, na oczach całej wspólnoty, przed księdzem i jego asystentem, siedzącymi pod portykiem świątyni. Tańczyły jedynie dzieci i młodzież. Mężczyźni uczestniczyli w tej zabawie, będąc po jednej stronie, a kobiety po drugiej. Tańce były majestatyczne, przepełnione głęboką symboliką. Czasem prezentowały one bitwę Archanioła Michała, (na którego tarczy wyryty był napis: *KTÓŻ JAK NIE BÓG?*) ze zbuntowanym smokiem i jego towarzyszami. Zostawali oni zwyciężeni i strąceni do piekieł, a Archanioł triumfował. Inne tańce przedstawiały czterech dostojnych królów reprezentujących cztery strony świata, którzy przybywali za gwiazdą betlejemską, aby oddać hołd Królowi Królów i Panu tych, którzy rządzą. Gdy go już odnaleźli, leżącego przy łonie tej, która go urodziła, pełni szacunku, składali mu swe berła i korony.

Inne składały na scenie chorągwie i sztandary Dziewicy Maryi; każda z liter jej imienia wymalowana była na osobnej tarczy. Mieszały się one, ponieważ noszono je tam i z powrotem, aż stopniowo układały się w kolejności i ukazywano je oczom zgromadzonych tak, aby odczytać mogli słodkie imię Królowej Niebios. Ci sami przedstawiający uginali kolana przed tłumem i, z pochylonymi głowami i pierśmi padali na kolana przed Wielką Matką, której święta figura wcześniej była ustawiona. Inne imitowały potyczki i wojny, armie Chrześcijan

⁴⁸ Cardiel, „Breve Relación”, cap. 7 párr. 41–42.

⁴⁹ Ibid., cap. 7 párr. 43.

i Maurów, tak, że za każdym razem zwyciężały wojska Pana, a ich przeciwnicy, zmieszani i zawstydzeni, uciekając, oddawali swą broń. We wszystkim tym, ruchy ich ciał i członków dopasowane były do rytmu muzyki. Innymi razy tańczyli i grali jednocześnie. Parami (wyobraź sobie!), dwóch śpiewało, dwóch grało na lirze, inna para na cytrach, inna na instrumentach smyczkowych, inna na *tetracordio*, a jeszcze inna na kornetach. Ani na chwilę nie ustawały szybkie ruchy nóg.

W dzień święta Bożego Pana [Bożego Narodzenia], który to wszystkie wspólnoty obchodziły najbardziej uroczystie, mieli oni zwyczaj robić przedstawienie ukazujące pasterzy, spieszących do stajenki w Betlejem, po tym jak otrzymali wiadomość z niebios, i słyszało się chóry anielskie śpiewające CHWAŁA PANU NA WYSOKOŚCIACH. Indianie, z wrodzoną sobie skromnością i szczerą niewinnością, pokazywali dary, jakie składali pastuszkowie nowo narodzonemu Panu. Do tych przedstawień (które, wedle zwyczaju, odgrywane były przez dzieci, zawsze płci męskiej), jak i do innych tańców wykonywanych w ciągu roku, szyto stroje, dopasowane do każdego z przedstawień, dla każdego, kto w nich uczestniczył. Stroje te (do czasu ich ponownego użycia) były przechowywane w szafach w domu księdza, przy którego dziedzińcu znajdowały się szkoły dla dzieci, aby mógł on je w łatwy sposób pilnować. Czasami zdarzało się, że nauczyciele (którymi byli wybrani Indianie), dostawali stroje pod swą pieczę⁵⁰.

Z innej okazji, zupełnie różnej od świąt religijnych, dwadzieścia pięć dni trwały uroczystości zarządzane przez generała Don Pedro Cevallos i jego wojska w celu uczczenia koronacji Karola III i urodzin królowej. Na prośbę gubernatora i generała wzięli w nich udział muzycy i tancerze z czterech redukcji. Na początku tańczono cztery tańce dziennie. Jednak tańce te wydały się Hiszpanom tak pierwszorzędne, że zażądali, aby zwiększono ich liczbę do sześciu dziennie, z repertuaru 70 różnych tańców, jakie znali⁵¹.

⁵⁰ Josephi Emmanuelis Peramás, *De vita et moribus tredecim virorum paraguaycorum* (Faventiae: Typographia Archii, MDCCXCIII), s. 51–53.

⁵¹ Cardiel, „Breve Relación”, cap. 7 par. 66.

Epizod ten opisał również Peramás: „W miejscowości San Francisco de Borja stacjonował słynny kapitan Pedro Cevallos, który przybył tam, wraz ze swymi wojskami, aby stłumić powstanie ludów sąsiadujących z prowincją Urugwaj, które zobowiązane były do opuszczenia swych ziem (...). Otrzymawszy listy z Hiszpanii mówiące o wstąpieniu na tron Hiszpanii Karola III, w związku ze śmiercią jego brata Ferdynanda VI, zaprzagnął Cevallos, na znak swej lojalności, uczcić z całą okazałością początek rządów nowego monarchy. Uroczystości trwały wiele dni i wzięło w nich udział wielu śpiewaków i tancerzy Guaraní.

Śpiewacy odpowiedzialni byli za muzykę sakralną, którą wykonywali we wspólny sposób podczas nabożeństw w intencji szczęśliwych i pomyślnych rządów nowego króla. Tancerze zaś prezentowali swe umiejętności na placu, w obecności kapitana Cevallos, dowódców, żołnierzy i licznej publiczności. Tańce były tak zróżnicowane, że stale pokazywano nowe, a w jednym dniu wykonywano sześć różnych tańców. Mówią, że José Cardiel nauczył ich siedemdziesiąt różnych tańców; a godnym najwyższej pochwały jest fakt, że przy tak wielkiej różnorodności nie zauważono ani jednego elementu szokującego lub swawolnego (aby tego uniknąć obecny był tam proboszcz i jego pomocnik), czy takiego, który można by opatrzyć stwierdzeniem Gersona: *Omnia peccata chorizant in chorea*: »Wszystkie grzechy tańczą« [Peramás, *La República de Platón*, s. 87].

VI. Święto Patrona misji

Święto Patrona misji obchodzone było szczególnie uroczyście. Na wiele dni przed jego datą przybywali kapłani z pobliskich wspólnot, aby pomóc w spowiadaniu i w wygłaszaniu kazań. Witano ich śpiewem ceremonialnego *Te Deum laudamus*. Tuż przed rozpoczęciem święta, około południa, błogosławiono *Alfereza* królewskiego, któremu towarzyszyli wszyscy przedstawiciele *cabildo* i wojskowi. Podczas tej ceremonii muzycy śpiewali *Magnificat*, przy wykonaniu którego „nie zabrakło tego dnia bębna, tamburynu, fletu, piszczałki, panderety, brzękadła, które zazwyczaj nie brały udziału, i wszystkie inne mocno brzmiące instrumenty rozbrzmiewają razem z delikatnymi gdy dochodzą do *Gloria Patri*”⁵². Po uroczystej liturgii niesporów rozpoczynały się tańce. Cardiel pisze o następujących tańcach wykonywanych tego dnia:

[*Tańce Aniołów, Królów i inne*]

„Jednym z tańców jest taniec aniołów, na początku którego jeden z występujących wygłasza wiersz na cześć świętego, będącego bohaterem uroczystości, szczególnie gdy jest to uroczystość ku czci Najświętszej Maryi Panny. Podnoszą wizerunek jego i św. Rafała wraz z chorągwiami i trzymają je wysoko tańcząc w koło po całym terenie, na którym odbywa się przedstawienie. Innym tańcem jest taniec czterech Królów, reprezentujących cztery strony świata. Wychodzą oni, w koronach i odpowiednich do ich funkcji strojach, i składają cześć królowi Hiszpanii. Inny zaś tańczy się na styl hiszpański, imitując walkę za pomocą szabli lub kijów w rytm muzyki, itd. Kolejne są na styl farsy. Przebierają się za czarnoskórych, czernią twarze i ręce, i wychodzi każdy z nich ze swą panderetą, bębniem lub sonają²⁷, wyczyniając błazeństwa, ale wszystko z umiarem. Wszystkie te tańce są tańcami alegorycznymi i według figur, a po każdym z nich wychodzą zazwyczaj jacyś zabawni Indianie i wykonują ich rodzaj interludium, a publiczności bardzo się to podoba. W ten sposób, przy takiej różnorodności atrakcji, ludzie we wspólnotach są zadowoleni. Dużą zasługę za kunszt tych tańców ponoszą niektórzy ojcowie cudzoziemcy, którzy byli pobierali nauki w szkołach dla szlachetnie urodzonych, gdzie nauczyli się tych i innych umiejętności dworskich, a nauczając Indian pokazują rękoma to, co powinno się robić nogami, przez wzgląd na skromność religijną”⁵³.

[*Taniec z płonącymi pochodniami i wielką ilością lamp*]

„Wieczorem, około godziny dziewiętej, również odbywają się pewne zabawy publiczne. Przed portykiem kościoła rozpalają ogniska i ustawiają ogromną ilość lamp. Przybywają przedstawiciele *cabildo* (którzy w tych dniach zawsze noszą swe odświętne stroje z jedwabiu), w towarzystwie trzydziestu lub czterdziestu tancerzy w różnorodnych strojach, na styl hiszpański, turecki, azjatycki lub innych narodów, niektórzy zaś noszą zabawne stroje, aby rozbawić misjonarzy.

⁵² Cardiel, „Breve Relación”, cap. 7 par. 58.

²⁷ Nazwa hiszpańska używana na określenie grzechotki lub dzwoneczka.

⁵³ Ibid., cap. 7 párr. 15.

Wszyscy tancerze niosą latarnie umocowane na wysokich, pomalowanych i pięknie ustrójonych palach. Przyprawiają omdlenia, zasiadają oni na swych ławach, a tłum rozświetlonych tancerzy wychodzi tańczyć. Cały czas trzymają latarnie i tańczą z wielką różnorodnością figur, obrotów i z wielkim kunsztem, wykonując motety, a nawet wersety pochwalne ku czci Patrona, których słowa sami układają. Następnie wychodzi kolejnych dwudziestu lub trzydziestu tancerzy, każdy ze swym instrumentem muzycznym, i wykonują kolejny taniec tańcząc i grając jednocześnie. W ten sposób wykonują aż do czterech różnych tańców, z sześcioma interludiami między jednym a drugim, a że nie jest tych tańców mało i każdy z nich ma wiele misternych układów, trwają one długo”⁵⁴.

Inny opis święta ku czci Patrona pozostawił nam o. Jaime Ignacio Oliver. Oto, co mówi:

„Po południu, na dzień przed świętem odbywało się uroczyste nieszpory, w atmosferze głębokiej pobożności, przy akompaniamencie muzycznym wykonywanym przez dwa chóry i obecności całej wioski. Po ich zakończeniu wszyscy wychodzili na plac, aby obejrzeć tańce, wykonywane z niezwykle pięknym i mistrzostwem, jak w szkołach, które po to właśnie mieli. Tancerze ubrani byli czasem po rzymsku, czasem przebrani byli za anioły, z wielkim połotem. Niekiedy wykonywano interludia, lub przedstawienia ukazujące jeden z epizodów z życia świętego, lub misterium obchodzone danego dnia. Było to wspaniałe przedstawienie, które mogłoby zachwycić swym urokiem mieszkańców Europy. Tancerze otrzymywali nagrody, a ludzie dostawali od misjonarzy podarunki.

W dzień święta głoszone kazanie dotyczące świętego misterium tegoż dnia, po czym śpiewano uroczystą mszę, na której obecni byli wszyscy przedstawiciele *cabildo* ubrani we wspaniałe stroje (...). Przy mszy asystowało sześciu lub ośmiu chłopców przebranych za aniołów, z girlandami światełek w ręku oraz ośmiu lub dziesięciu ministrantów w sutannach z *granilla*, bardzo pięknie uszytych i wspaniałych komżach, jedni w haftowanych, inni z wykończeniem z delikatnej koronki. Na te dni w specjalny sposób dekorowano kościół oraz prezbiterium i dobrze je oświetlano. Muzyka instrumentalna i śpiew, specjalnie przygotowywane na uroczystość obchodzoną danego dnia, były wykonywane z niesłychaną doskonałością. W powietrzu unosiła się aura pobożności i radości”⁵⁵.

Peramás, z kolei, w ten sposób opisuje taniec wykonywany w dzień świętego Patrona wspólnoty:

„W dzień świętego Patrona, uroczystość którą każda wspólnota obchodziła w wyjątkowo podniosły sposób, miano zwyczaj przedstawiać jedno z najważniejszych epizodów biblijnych, jak na przykład przybycie pastuszków, po otrzymaniu znaku z niebios, do stajenki w Betlejem, podczas gdy chóry anielskie śpiewały *Glo-*

⁵⁴ Ibid., cap. 7 párr. 61.

⁵⁵ Oliver, „Breve Noticia”, ff. 25r i 25v.

ria in excelsis Deo. Następnie prezentowali Indianie pobożne dary pastuszków i ofiarowywali je, z godną podziwu prostotą i szczerą niewinnością, nowo narodzonemu Bogu i Jego Matce”⁵⁶.

VII. Dramat muzyczny⁵⁷ (*opera, zarzuela, loa, representación*)

Dramat ewangelizacyjny, często wykonywany w językach autochtonów⁵⁸, był bardzo popularny w życiu redukcji i stał się odrębnym wkładem w amerykański repertuar operowy okresu kolonialnego. Opery wystawiane były wiele razy w roku. Niemniej jednak, momentami najbardziej do tego predestynowanymi były: święto Patrona misji, największe święta religijne (Boże Narodzenie, Boże Ciało, itd.), wizyta biskupa lub gubernatora i uroczystości królewskie, jak koronacja lub zaślubiny. Aktorami byli sami autochtoni. Bardzo często zdarzało się, że tak forma kompozycji jak i rodzaj instrumentów, treść jak i inscenizacja, przeplatane były elementami zaczerpniętymi ze świata indiańskiego. Łuki z kwiatów i roślin tropikalnych, owoce, kolorowe ptaki i dzikie zwierzęta (niektóre żywe) wypełniały scenę, jak również wielkie konstrukcje służące do tworzenia efektów scenicznych. Dzieła te wystawiano pod wieczór, na otwartej przestrzeni, tuż obok portyku kościoła lub zamku, na którym widniał sztandar królewski. Wszyscy aktorzy ubrani byli w stroje odpowiadające ich roli⁵⁹, a dzieła śpiewane były z pamięci. Nie tylko role żeńskie grane były przez chłopców, ale również zebranych na operze przydzielano miejsca na widowni w zależności od płci: kobiety siedziały po jednej stronie, a mężczyźni po drugiej.

Powstanie opery, zarówno w szkołach jak i w misjach, poprzedzone było przedstawieniami dramatycznymi. Już w 1640 r., dla uczczenia pierwszego stulecia istnienia Zakonu Jezuitów, we wszystkich redukcjach organizowano przedstawienia teatralne. Jubileusz rozpoczęto w misji San Francisco Javier, położonej w Urugwaju,

⁵⁶ Peramás, *La República de Platón*, s. 87–88.

⁵⁷ Materiał poniżej przedstawiony nie obejmuje przedstawień pasywnych wystawianych w czasie Wielkiego Tygodnia, ponieważ uważamy je za różniące się w znacznej mierze od dramatu muzycznego. Z drugiej strony, żaden ze koreferentów nie robi rozróżnienia wśród możliwych form dramatu muzycznego. Wszystkie przedstawienia sceniczne wystawiane w misjach, określane są mianem oper. W kolekcji manuskryptów muzycznych z Chiquitos zachowane są trzy dzieła dramatyczne. Pierwsze z nich to *San Ignacio*, które formalnie zbliżone jest do opery, podczas gdy drugie *San Francisco Xavier* bliższe jest zarzueli. W tytule żadnego z nich nie figuruje nazwa opery czy zarzueli. Ostatnie z nich, *El Justo y el Pastor*, jest zbyt fragmentaryczne, aby możliwe było określenie jego struktury formalnej.

⁵⁸ Wystawiano opery w języku hiszpańskim, włoskim i językach autochtonicznych. Przypuszcza się, że na wizyty biskupów lub gubernatorów wybierano dzieła w językach zrozumiałych dla dostojnych gości (hiszpańskim lub włoskim), podczas gdy pozostałe przedstawienia wykonywane były raczej w języku miejscowym, jako że wielu Indian nie rozumiało żadnego z języków europejskich.

⁵⁹ W inwentarzach misji, sporządzonych po wygnaniu jezuitów, spisano w prawie wszystkich redukcjach Indian Guaraní, Chiquitos i Moxos ogromne ilości kostiumów używanych do przedstawień operowych.

gdzie w przeddzień święta odśpiewano uroczyste nieszpory. Następnego dnia, po południu:

„neofici z Mbororé przedstawili dzieło dramatyczne, którego tematem była inwazja mameluków; podczas gdy plemię mameluków sporządzało plany walki [przeciw misjom], zostali pokonani przez neofitów i, przepelnieni wstydem, rzucili się do ucieczki”⁶⁰.

W innej misji, Encarnación del Paraná, tego samego dnia:

„przedstawiono pantomimę, której tematem były obchody stulecia. Był to spektakl przygotowany z godną pochwały wyobraźnią. Niespodziewanie wyszedł na scenę olbrzym zwany Policronio, który symbolizował stulecie. Ubrany był kolorowo, miał długą brodę i siwe włosy. Prowadził ze sobą setkę dzieci, umalowanych kolorowo, które symbolizowały z kolei różne misje Zakonu. Harmonicznym śpiewem wychwalały one Policronia. Scena ustawiona była na jednej z głównych ulic wioski. Dalej było stado stu wołów, sto łuków triumfalnych stojących przy drodze do kościoła, każdy z nich ozdobiony symbolami. W drzwiach kościoła składano w ofierze sto chlebów, na ołtarzu głównym świeciło sto świec; wszędzie widniały napisy wychwalające Zakon. Nad drzwiami do kościoła umieszczone były trzy rzeźby: środkowa przedstawiała zakon, a boczne mądrość i pobożność. Ozdobione były napisem: *Centenaria Societas triumphat Pietate duce Sapientia comite*⁶¹, który zyskał sobie szczere pochwały (...). Następnie przyjechał powóz triumfalny, w którym siedziało sześć olbrzymich postaci; po bokach szli bohaterowie zakonu; wychwalali ich arcybiskupi, królowie, ludy i anioły. Cztery koła karocy przedstawiały cztery śluby Stowarzyszenia Jezusowego. Prowadzącymi powóz byli generałowie zakonu, wyżej widać było zakon, ubrany na białą, kolor symbolizował jego pragnienie służenia Bogu. Naprzeciw wyszedł im Jezus Chrystus i jego Matka. Uroczystość zakończyła się zapowiedziami przyszłej pomysłowości”⁶².

Nie wiadomo dokładnie, kiedy w redukcjach narodziła się opera. Niemniej jednak, już na początku XVIII wieku przedstawienia sceniczne były bardzo częste w misjach. Należy przypuszczać, że już w pierwszych przedstawieniach dramatycznych organizowanych przez jezuitów w misjach Ameryki Południowej, brali udział autochtoni z Peru. Inca Garcilaso w swych *Comentarios reales* odnotował:

„Niektórzy księża z różnych zakonów, głównie z Zakonu Jezuitów, w celu zainteresowania Indian misteriami naszej religii, skomponowali komedie, które później były śpiewane i przedstawiane przez Indian. Widzieli [misjonarze], że podobne spektakle były organizowane już w czasach swych królów Inków. Wi-

⁶⁰ Nicolás del Techo, *Historia de la Provincia del Paraguay de la Compañía de Jesús*, Wyd. A. de Uribe y Compañía, Asunción 1897 t. V s. 197.

⁶¹ Zakon, który liczy sobie już sto lat, zwycięża wiedziony pobożnością i mądrością.

⁶² Del Techo, *Historia de la Provincia del Paraguay*, t. V s. 198–199.

dzieli też, że [plemiona amerykańskie] mają zdolności i spryt do takich przedstawień, dlatego je pisali i uczyli. I tak jeden z ojców Zakonu Jezuitów skomponował komedię ku czci Pani Naszej Maryi Panny, a napisał ją w języku Aymará, różnym od języka dominującego w Peru”⁶³.

Indianie ze szkół jezuickich w Potosí, Cuzco i Limie nauczyli się śpiewać dramaty muzyczne z takim wdziękiem, że Hiszpanie widząc *wdzięk, umiejętność i talent* [aktorów i muzyków] *zmieniali opinię, jaką dotąd mieli na temat Indian, jakoby byli prymitywni, ograniczeni i pozbawieni jakichkolwiek zdolności*⁶⁴.

W roku 1672 przedstawiono w Limie *El Arca de Noé*, do którego libretto napisał Antonio Martínez de Meneses⁶⁵. W tym samym czasie jezuici tam mieszkający zaprezentowali *un breve coloquio en recitativo musical*, w wykonaniu siedmiu chłopców z ich szkoły⁶⁶. Pierwszą operą skomponowaną w Nowym Świecie, której partytura jest znana, była *Púrpura de la rosa*, napisana w 1701 r. w Limie przez Tomasza de Torrejón y Velasco. Natomiast w prowincji paragwajskiej, w szkołach jezuickich w miastach Asunción, Córdoba, Santiago del Estero, Catamarca i innych, już w wieku XVII wystawiano przedstawienia teatralne. O operze żaden z dokumentów nie wspomina. I choć jest możliwe, że już przed przybyciem Domenico Zipoliego do Kordoby, opera była znana w misjach, obecność prawdziwego kompozytora z urzędu w pobliżu redukcji, rozpoczęła nowy etap w historii opery misyjnej, rozpowszechniając ją i ujednoliciając jej formę. O dzieła Zipoli’ego zabiegali nie tylko muzycy z misji, lecz również z głównych miast Ameryki Południowej. Prawie trzydzieści lat po śmierci kompozytora, utwory Zipoli’ego cieszyły się wciąż ogromną popularnością. Niektóre z nich słyszał José Sánchez Labrador, który stwierdził:

„w niektórych kościołach Indian wieczorem wykonywano opery włoskie z tych, które skomponował dla nich brat Zipoli, jeden z najlepszych muzyków w Rzymie, który, już jako jezuita, przeniósł się do Paragwaju”⁶⁷.

Julián Knogler⁶⁸, misjonarz w Chiquitos, który po swym pobycie w San Javier przeniósł się do Santa Ana, gdzie pozostał aż do wygnania, twierdził, że przedsta-

⁶³ Inca Garcilaso, *Comentarios reales de los Incas*, Madryt 1829, t. II s. 171; cyt. w: Fúrlong, *Músicos Argentinos*, s. 146.

⁶⁴ Ibid., s. 147.

⁶⁵ Guillermo Lohmann Villena, *El Arte Dramático en Lima durante el virreinato*, Wyd. Estades, Madryt 1945 s. 278, cyt. w: Robert Stevenson, *The Music of Peru* (Lima: Pan American Union and General Secretariat of the Organization of American States, Washington, 1959) s. 113.

⁶⁶ *Vida admirable ... del Venerable ... Padre Francisco del Castillo ... Natural de Lima*, Wyd. Antonio Román, Madryt 1693, s. 298–299; cyt. w: Stevenson, *The Music of Peru*, s. 114.

⁶⁷ Sánchez Labrador, *El Paraguay Católico*; cyt. w: Vicente Gesualdo, *Historia de la Música en la Argentina 1536–1851*, Wyd. BETA S.R.L., Buenos Aires 1961 t. I s. 53.

⁶⁸ Do Chiquitos Knogler przybył około 1750 r. W 1750 r. znajdował się w San Javier, dwa lata później w San Ignacio i w tym samym roku, 15.9.1752, figurował na stanowisku księdza w San Rafael. W 1753 r. znów przebywał w San Javier [źródła: Archivo General de la Nación, Buenos Aires, Compañía de Jesús, Legajo 1752. Archivum Romanum Societatis Iesu, Paraq. 7, fo. 78]. Za uprzejmą zgodą Javiera Matienzo.

wienia teatralne wystawiane w redukcjach miały na celu wspierać moralność chrześcijańską wśród Indian. W swym *Relato sobre el país y la nación de los Chiquitos* napisał:

„Poza tymi środkami podtrzymywania moralności chrześcijańskiej u Indian i zachęcaniem ich do doskonalenia się, mamy też inne, na przykład przedstawienia teatralne wystawiane w dni największych świąt, które ukazują budujące historie, interpretowane przez uczniów naszych szkół, których specjalnie przygotowujemy do tych spektakli. Niedawno przedstawiano historię nawrócenia poganina imieniem Eustaquio, który potem został kanonizowany. Ukazano jak on, jego synowie, Agapito i Theospito, i cały jego dom przyjął katolicyzm. Nawrócił się za sprawą samego Jezusa Chrystusa, który ukazał mu się pomiędzy rogami jelenia w czasie polowania. Ten epizod zrelacjonowany przez Kościół wydawał się szczególnie adekwatny do Indian, którzy całe życie spędzają polując w lasach. Nie musieliśmy przygotowywać dekoracji, jako że redukcja otoczona jest ze wszystkich stron wzgórzami. Trzeba było jedynie wyciąć drzewa na pewnym obszarze, aby móc pomieścić publiczność. Językiem dialogów i tekstów pieśni był język chiquitański. Ludzie z misji wiele razy prosili o powtórzenie przedstawienia i mówili misjonarzowi: »Pozwól nam raz jeszcze zobaczyć Eustaquia, abyśmy mogli lepiej zrozumieć miłość Jezusa Chrystusa, naszego Ojca, i abyśmy mogli okazać skruchę za niewdzięczność, jaką odpłacamy Mu za dobrodziejstwa, jakie od Niego otrzymujemy«. Płakali też na swój sposób w trakcie przedstawienia, to znaczy nie roniąc łez, ale wzdychając i pojękując, jako że bardzo rzadko płaczą żywymi łzami. Przy innej okazji przedstawiliśmy historię św. Franciszka Ksawerego, apostoła Indii, a jeszcze kiedy indziej, historię duszy pragnącej zbawienia. To przedstawienie było prawdziwym melodramatem. Bóg natchnął nas do napisania go i dzięki Niemu, przyniosło ono dobre owoce”⁶⁹.

Zachowały się trzy opery lub ich fragmenty, skomponowane w misjach jezuickich. Wszystkie one były częścią repertuaru muzycznego z Chiquitos, gdzie były zgromadzone i przechowywane. Są to: (1) *San Ignacio*, z tekstem w języku hiszpańskim⁷⁰; (2) *San Francisco Xavier*, z librettem w języku chiquitańskim; i (3) fragmenty *El Justo y el Pastor*, także w chiquitańskim⁷¹. Chociaż w żadnej z nich nie da się jasno określić autochtonicznych tematów muzycznych, rytmu ani instrumentów, kultura redukcji, w której powstały odcisnęła na nich znaczący ślad, głównie w wyborze tematów (wszystkie są operami sakralnymi), w aranżacji instrumentalnej i wokalne, a także w wybo-

⁶⁹ Julián Knogler SJ, *Relato sobre el país y la nación de los Chiquitos en las Indias Occidentales o America del Sud y las misiones en su territorio, reductado para un amigo*; (w:) Werner Hoffmann, *Las misiones jesuíticas entre los Chiquitanos*, Fundación para la Educación, la Ciencia y la Cultura, Buenos Aires 1979 s. 180–181.

⁷⁰ Kopie niektórych części tej opery odnalezione zostały w archiwum Moxos, w Beni, w Boliwii.

⁷¹ Poza terytorium dawnych misji, w archiwach w Peru przechowywane są dwa inne dzieła dramatyczne z hiszpańsko-amerykańskiego repertuaru okresu kolonialnego: *La púrpura de rosa*, Tomasa Torrejón de Velasco (w Limie) i, w Archivo del Seminario San Antonio Abad, w Cuzco, opera — serenada *Venid, venid Deydades*, mnicha Estabana Ponce de León.

rze języka i odbiorcy (sami mieszkańcy Chiquitos). Oprócz tego usposobienie wszystkich trzech jest znacząco różne od oper europejskich. Na podstawie odnalezionych świadectw nie udało się ustalić, do jakiego stopnia autochtoni uczestniczyli w napisaniu tekstu czy muzyki do tychże oper. Niemniej jednak, doniosły wkład autochtonów w narodziny wyżej wymienionych dzieł nie ulega żadnej wątpliwości. Uznawanie autochtonów jedynie za widzów a nie uczestników i protagonistów życia w misjach jezuickich stoi w niezgodzie z prawdą historyczną.

W swym dziele *Breve Relación de las Misiones del Paraguay*, José Cardiel odnosi się do długotrwałych uroczystości (od 4 do 24 listopada 1760 r.) obchodzonych w San Borja — wschodnie misje Urugwaju — na cześć Karola III, z okazji jego koronacji. Píše on:

„Do miejscowości San Borja, gdzie stacjonują wojska generała Pedro Cevallos, które już z niej ewakuowały Indian, ponieważ leży ona w obszarze *Línea Divisoria*, z inspiracji samego generała (sam rozmawiałem z Jego Ekscelencją) zwołaliśmy muzyków i tancerzy z czterech redukcji, aby pomogli wojsku w przygotowaniu obchodów z okazji koronowania Karola III. Uroczystości trwały dwadzieścia jeden dni. Początkowo Indianie wykonywali cztery tańce dziennie, ale tak bardzo spodobały się one Hiszpanom, że zaczęli wykonywać sześć. Potrafili tańczyć 70 różnych tańców. Przedstawili także kilka oper, między innymi tę o rezygnacji Filipa V z tronu. [Zgromadzone wojsko] podziwiałoby niezwykle piękno muzyki, a jeszcze bardziej talent Indian w przedstawianiu oper i nie mogło pojąć w jaki sposób, nie znając hiszpańskiego, aktorzy byli w stanie mówić i grać z taką swobodą. Wszystko to było możliwe do osiągnięcia za sprawą konsekwentnego nauczania, ich dobrej pamięci i wielkiej cierpliwości”⁷².

Jeden z żołnierzy był tak zbudowany tym co widział, że opisał wszystko w sprawozdaniu⁷³ i w poniższych wersach:

„Relacja wersem, sporządzona przez żołnierzy, z obchodów uroczystości królewskich, które miały miejsce w kwaterze głównej San Borja, pod dowództwem Jaśnie Wielmożnego Pana Pedro Cevallos, od dnia 4 listopada 1760 do dnia 24, urodzin Naszej Królowej”⁷⁴.

⁷² Cardiel, „Breve Relación”, cap. 7 párr. 66.

⁷³ Kompletna wersja tekstu — zob. aneks I w: P. Nawrot, *Indígenas y Cultura Musical de las Reducciones Jesuíticas*, Editorial Verbo Divino, Bolivia 2000 t. 1 s. 131-133.

⁷⁴ Dokument przechowywany jest w: Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, Cod. 68.8, A 8. „*Poesia, em espanhol, das festas realizadas no Quartel General de São Borja, de 4 a 24 de novembro de 1760*”.

I.

No bien el Phaetonte luminoso
Su andar crepusculino ya pisaba,
Quando el Sañudo Marte tumultuoso,
Con Militares cajas dispartaba.
No bien aquel farol del Mundo hermoso
A nuestros Orizontes se asomaba,
Quando el Ban, Bin, Bon saludó el día
Con Timbal, y Clarines á porfía.

II.

Quando ya el Sol á su Zenit llegaba,
La Compañía de Jesús piadosa
El immortal holocausto immolaba,
Con tanto obsequio y musica ostentosa,
Que en todas circunstancias igualaba
A Musica de Europa mas famosa;
Tanto q' aun el Orpheo resonante
En nada pudo echarle el pie adelante.

III.

Acompañó á la fiesta la comida
Que fue muy magestuosa y excelente,
Con todos brindis puesta, y bien servida
Con primor delicado y eminente.
Y advirtiéndose en todo tan cumplida,
La musica trinaba dulcemente,
De tal manera q' el q' la gozaba
En los convites del Empireo estaba.

IV.

No bien el Sol su resplendor cubria
Quando la Tropa en Lineas bien
formada
Con tres descargas saludando el día,
De Pirotechnia ruidos emulaba.
Alternando disparos á porfía
Formaban inquietud amedrentada,
Que en vez de pregonar furor de guerra
Publicaban la paz á aquesta tierra.

I.

Zaledwie świetlisty Phaetonte
Rozpoczął przenikać pochód ciemności,
Gdy Srogi Mars głośno,
Budził głosem wojskowych bębnow.
Zaledwie świt pięknego świata,
Pojawiał się na horyzoncie
Gdy ban, bin, bon, pozdrowił dzień
Z dialogującymi cymbałami i kłarinami.

II.

Gdy już Słońce zbliżyło się do swego
zenitu,
Pobożne Towarzystwo Jezusowe
Nieśmiertelną ofiarę składało,
Z tyloma ofiarami i muzyką tak
prześwietną,
Która w każdej postaci równą była
Z muzyką najświetniejszą z Europy;
Tyle że nawet Orfeusz brzącały
W niczym nie mógł wyprzedzić jej taktów.

III.

Towarzyszył obchodom posiłek
Który był wielkim i wspaniałym
Wzniesiono toast ze wszystkimi, i podany
Po mistrzowsku uprzejmie i wykwintnie.
I zauważana w każdym względzie tak
szlachetna
Muzyka brzmiała słodko
W taki sposób, że kto nią się radował
Czuł się jakby uczestniczył w świętach
Imperium.

IV.

Zaledwie słońce ukazało się w swej
okazałości
Już wojsko w szeregach dobrze
uformowane
Trzema salwami dzień pozdrowiało,
Oddając wystrzały armatnie
Zamiennie i w dialogu
Powodując bojaźliwe zaniepokojenie
Które zamiast zapowiadać groźbę wojny
Ogłaszały pokój dla tamtej ziemi.

V.

Hallabasse la Plaza revestida
De arcos esmaltados con Laureles,
Que aunq' en el todo fuesse fementida,
Al Abril usurpaba sus Pinceles.
Y siendo ya la noche obscurecida,
Se vio con luces propias, y tan fieles
Adornada, q' â todos parecía
Haber salido el resplendor del dia.

VI.

En su medio se hallaba colocado
Un Castillo de fuegos eminente,
Con tan destreza y aire fabricado,
Que tres vezes se vio muy reluciente.
Habiendosse una hora antes arrojado
Fuegos de manos tan resplandecientes,
Que uno y otro los fuegos, q' tiraban
De Sicilia Bolcanes imitaban.

VII.

Los tres siguientes immediatos dias
Siguiendo en todo la Nacion su genio,
Hubo toros con tales valentias,
Que quatro Cavalleros con ingenio
En grandes competencias y porfias
Cada qual intentó llevarse el premio;
Tanto que Toro, bruto, y Cavallero
Celebraban â Carlos el Tercero.

VIII.

Los Soldados qual gente mui urbana
Dispusieron mostrar su tierno afecto:
Y aunq' gente de porte, y vida llana,
Tres Comedias hicieron al efecto,
Sin mezclar en la fiesta accion mundana
Porq' no se notasse algun defecto.
Se hicieron con cuidado y con tal porte,
Qual si se egecutaran en la Corte.

V.

Plac ubrany był
Z bram udekorowanych w laurele,
I choć cały był uroczy
W kwietniową szatę się przybrał.
I gdy nastała noc
Ubrany był w światła i tak bogato
Udekorowany, że wszystkim się wydawało
Iż na nowo dzień zaświtał.

VI.

W jego środku się znajdował
Pewien zamek dobrze oświetlony,
Z takim mistrzostwem i rozmachem
Że przedstawiał się trzy razy wspanialej
niż zazwyczaj
Przed godziną wystrzelono tam
Sztuczne ognie tak wspaniałe
Że jeden czy drugi z nich
Naśladował wulkany z Sycylii.

VII.

Trzy następne dni
Postępując zgodnie ze zwyczajami tegoż
ludu
Zorganizowano walki byków z tak
wielką brawurą
Że czterech panów bardzo
utalentowanych
W wielkich zawodach i w zmaganiach
wystąpiło
Każdy z nich starając się wygrać zawody
Tak że byk, wieśniak i szlachcic,
czcili Karola Trzeciego.

VIII.

Żołnierze tak jak ludzie z miast
Zdecydowali się okazać swoje emocje
I choć będąc ludźmi prostymi
Przedstawili trzy komedie
Bez żadnej domieszki rzeczy niewłaściwych
By nie urazić nikogo
Wykonano je z taką dokładnością
i artyzmem
Jak robi się to na dworze.

IX.

Los indios Guaranis en competencia
Quatro solemnnes Operas cantaron,
Con tanta industria, y tal magnificencia,
Que â todos los Oyentes nos pasmaron.
Y mas marabilló haber tal ciencia
En tiernos niños, q' lo egecutaron:
Que si â muchos un Lustro adornaba,
Ninguno de los cuatro ya passaba.

X.

En los dias, q' aquesto se Operaba
Con setenta bailes en que disvirtieron
Tarde y mañana siempre se bailaba;
Y admiraban los hombres q' los vieron
Como en edad tan chica se effectuaba
Habilidad tan grande; e infirieron,
Que solo de los Padres la paciencia
Pudiera doctrinar tanta indolencia.

XI.

Fue tanto el regocijo, y alegria,
Que en estos dias todos exhalaban,
Que admirados de lo q' se veyâ
Todos unos â otros preguntaban
De tales fiestas, q' les parecia;
Y todos llanamente pregonaban
Nunca haber visto cosa tan estraña
En todo lo corrido de la España.

XII.

Y en prueba de lo mucho q' gustaron
Se mandó, q' de nuevo se repita
Todo quento de atras egecutaron,
Hasta otra fiesta, que se solicita:
Que sy â nrô Monarcha celebraron;
De la Reina el Cumpleaños le compita.
Pues vasta ser del Rey tan estimada,
Para ser de nosotros venerada.

IX.

Indianie Guaraní w odpowiedzi
Przedstawili cztery opery
Z tak wielkim przedsięwzięciem
i wspaniałością
Że wszystkich słuchaczy wprawili
w zadziwienie.
I co najbardziej zachwyciło to zdolność
Słodkich dzieci, które je przedstawiały
Z wielu z tych oper wspaniałość tryskała
I żadnej z nich nic nie brakowało.

X.

W dniach, w których to się obchodziło,
Sześćdziesiąt tańców którymi się
zabawiali
Po południu i z rana zawsze tańczono;
I podziwiali ludzie, którzy je widzieli
Jak w tak wczesnym wieku osiągnęto
Sztukę tak wykwinną; i doszli
do wniosku,
Że jedynie wytrwałość misjonarzy
Mogła wykrzesać tyle talentów.

XI.

Było tyle ucztowania i radości
Którą w tych dniach wszyscy wyrażali,
Zachwyceni tym co widzieli
Pytali się jeden drugiego
Co sądzą o tychże obchodach;
I wszyscy jednomyślnie mówili
Że nigdy ni widzieli czegoś podobnego
Nawet wtedy, gdy świętuje się
w Hiszpanii.

XII.

I jako świadectwo tego jak bardzo się
podobało
Rozkazano, aby no nowo ucztę powtórzyć
Wszystko to co dawniej przedstawiono,
Nawet nowe święto, o które proszą:
Choć naszego Monarchę czcili,
Królowej, jej urodziny, należy świętować.
Gdyż wystarczy być Króla oblubienicą,
Aby od nas odbiera cześć.

XIII.

Todo aquesto, y aun mas, sy ser pudiera,
 Se debe al generoso y Santo Zelo
 De Nrô Cnrâl; q' sy estubiera,
 En donde su vigor, y gran desvelo
 Pudiera egecutar lo q' quisiera,
 Fueran sus obras del poder del Cielo:
 Pues â su Soberano tanto lo ama
 Que es un fiel Pregonero de su fama."

XIII.

Wszystko to, a nawet więcej, co mogłoby
 się zdarzyć,
 Spowodowane było wielką troską
 Naszego generała; który, gdyby tu był,
 Wraz ze swym wojskiem i jego siłą
 Mógłby wykonać to co by zechciał,
 Bo jego dzieła pochodzą z mocy nieba:
 A wszystko to uczynił, gdyż swego Władcę
 tak bardzo kocha
 Że jest wiernym Zwiastunem jego sławy.

Istnieje jeszcze jeden dokument opisujący te uroczystości, a jest nim „Breve Relación de las Fiestas Reales de S. Borja”, przechowywany w *Biblioteca do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo*⁷⁵. Pomimo iż istnieją drobne rozbieżności pomiędzy tymże tekstem i dwoma poprzednimi, główne fakty opisane są w ten sam sposób. Z inspiracji Generała, Don Pedro Cevallos, Indianie z misji Trinidad, Mártires i Santo Tomás (razem było ich 170, w tym 69 chłopców w wieku od 5 do 15 lat, a reszta żonaci), śpiewacy i muzycy różnych instrumentów, przenieśli się do San Borja, wzięwszy ze sobą harfy, skrzypce, kontrabasy, chirimie, fagoty i kornety. Dużą część grupy stanowili nie muzycy, ale pomocnicy w podróży i w transporcie. Przybyli do misji San Borja 3 listopada przy wtórze swych kornetów, chirimij i bębnów, powodując wielką radość żołnierzy i zaopatrujących wojsko. Wpierw udali się do kościoła, gdzie z wielką pobożnością pomodlili się i zaśpiewali w swym języku, a *Alavado*, przy akompaniamencie instrumentów, wykonali po hiszpańsku. Następnego dnia, msza śpiewana *pro gratiarum actione* odprawiona została przez ojców Francisco Xavier Limp⁷⁶, Joseph Ignacio Umeres⁷⁷ i Joseph Cardiel⁷⁸. Na mszy obecni byli wszyscy żołnierze, dostawcy wojskowi i peoni⁷⁹. W czasie przyjęcia muzycy indiańscy zabawiali zaproszonych tekstami na cześć Króla, śpiewanymi bądź to przez muzyków z Mártires bądź z Santo Tomás. Ta ostatnia grupa tak bardzo się spodobała, że uznano ją za zdolną konkurować ze słynnymi muzykami zatrudnionymi w katedrach Hiszpanii. Po trzech dniach wypełnionych korridami byków, przez kolejne siedem dni obchody sprowadziły się do wystawień sztuk teatralnych. Jednego wieczoru wystawiano operę — zawsze w wykonaniu muzyków misyjnych — zaś kolejnego, żołnierze wystawiali komedię:

Noc 1. Opera: *Rey de Egipto*. Wykonawcy: muzycy indiańscy.

Noc 2. Komedia: *Desdén con el Desdén*. Aktorzy: żołnierze.

⁷⁵ Kompletna wersja tekstu — zob. aneks II w: P. Nawrot, *Indígenas y Cultura Musical de las Reducciones Jesuíticas*, Editorial Verbo Divino, Bolivia 2000 t. I s. 135–140.

⁷⁶ Urodzony 3 grudnia 1696 r. w Ovár, na Węgrzech; wstąpił do zakonu w Austrii w 1713 r.

⁷⁷ Urodzony 31 lipca 1725 r. w Santa Fe, w Argentynie; wstąpił do zakonu w Paragwaju w 1747 r.

⁷⁸ Urodzony 18 marca 1704 r. w Laguardia, w prowincji Álava, w Hiszpanii, wstąpił do zakonu w Kastylii w 1720 r.

⁷⁹ Obecnych było także dwóch innych jezuitów, Ojciec Diego de Horbegozo i Brat Ruperto Dalhamer, kapelan i jeden franciszkanin.

- Noc 3. Opera: *Felipe V*. Wykonawcy: muzycy indiańscy.
 Noc 4. Komedia: *Amo Criado*. Aktorzy: żołnierze.
 Noc 5. Opera: *Pastores del Nacimiento del Niño Dios*. Wykonawcy: muzycy indiańscy.
 Noc 6. Komedia: *Cabello de Absalón*. Aktorzy: żołnierze.
 Noc 7. Opera: *Nacimiento*. Wykonawcy: muzycy indiańscy.

VIII. Instrumenty

Fabrykowanie instrumentów muzycznych według wzoru europejskiego było praktykowane w wielu warsztatach w redukcjach Indian Guaraní, Chiquitos i Moxos. Pomimo to, używanie instrumentów autochtonicznych nie było zabronione, chociaż bardzo niewiele z nich było używanych podczas nabożeństw w kościele. Wśród Indian Moxos bajones nigdy nie straciły swego uprzywilejowanego miejsca w produkcjach muzyki autochtonicznej i były też włączane w skład orkiestr kościelnych. Zaś Indianie Guaraní, w momentach wolnych od pracy, mieli zwyczaj grywać na fletach i instrumentach perkusyjnych, których dźwięk najbardziej im odpowiadał. Cardiel zaobserwował, że:

„Do każdego zawodu wybierany jest ten, który w opinii misjonarza najbardziej jest do niego podatny i nigdy się nie sprzeciwiają orzeczeniom zwierzchników; raczej jest tak, że wielu pragnie nauczyć się zawodu, ponieważ, jak już zostało powiedziane, wykonywanie jakiegoś zajęcia uznawane jest za wielki zaszczyt. Jedynie zajęcie flecisty i perkusisty nie są przyznawane. Zajęcia te wykonują ci, którzy mają do tego zamiłowanie, i są misje posiadające od 16 do 20 takich ludzi. Fleciści zawsze grają we dwóch; jeden o tercję wyżej od drugiego i drugi o tercję niżej, a pośrodku nich ktoś grający na tamburze lub *tamborillo* [mniejszy tambur]. A swymi delikatnymi fletami, wykonanymi ze zwykłej trzciny, potrafią grać fugi, arie, menuety i wszelkie pieśni usłyszane od muzyków; i bardzo im się podoba ten niepozorny instrument, do tego stopnia, że nie ma możliwości odbyć jakiegokolwiek podróży rzeką czy drogami, gdziekolwiek wyruszy choćby najmniejsza grupa ludzi, cokolwiek robić będą, zawsze towarzyszyć im będą jeden lub dwóch perkusistów i flecistów; a niektórzy z nich są kacykami, i pomimo swej pozycji, nie uznają tego za ujmę na honorze. Indianin nie wie, co to duma ani małostkowość, tak jak my, gdy byliśmy młodzi”⁸⁰.

Z nielicznymi wyjątkami, wszystkie instrumenty, jakich używali Indianie, były wyrobu misyjnego. Pod koniec XVII w., w misjach w Paragwaju, w Yapeyú, w warsztatach założonych przez Antona Seppa, wytwarzano skrzypce, chirimie, trąbki akustyczne, gitary, trąbki, harfy, klawikordy i organy. Materiały używane przez rzemieślników misyjnych — drewno, metale, flaki zwierzęce do produkcji strun, itd. — były typowe dla miejsca, w którym konstruowano instrumenty. Jedynie claryny i niektóre

⁸⁰ Cardiel, „Breve Relación”, cap. 5, párr. 14.

struny do instrumentów smyczkowych pozyskiwano daleko od misji⁸¹. W momencie ekspulsji jezuitów, sporządzono inwentarze każdej misji. Figurują w nich następujące instrumenty, odnalezione w redukcjach Indian Guaraní, Chiquitos i Moxos: organy, klawikordy, szpinety, psalteria, harfy, gitary, vihuele, liry, bandurrie, carillony, flety, chirimie, oboje, fagoty, *fagotillos*, *bajones*, clariny, trąbki akustyczne, rogi, tubmaryny, rogi na palowanie, skrzypce, kontrabasy, altówki i kotły. Poza tym, w niektórych misjach odlewano dzwony⁸².

Jeśli chodzi o konstruowanie organów, trzema wielkimi ich architektami i inżynierami Indian byli Antonio Sepp, Martín Schmid i Florián Paucke. Żaden z nich nie zajmował się tą sztuką w Europie. W Ameryce fabrykowano je z dwóch powodów. Pierwszym z nich były potrzeby liturgiczne, drugim zaś, nakaz przełożonych, którzy uważali organy za jeden z podstawowych instrumentów w kościołach misyjnych. W każdym kościele były co najmniej jedne organy, często podwójne, a czasem nawet potrójne, wśród nich „nowe” i „stare”, „duże” i „małe”, przenośne, itd. Nie ma możliwości stwierdzić, do jakiego stopnia modele skonstruowane przez trzech pionierów były reprodukowane przez Indian dla pobliskich kościołów. Niemniej jednak, wyznaczono rzemieślników indiańskich do ich budowy, którzy z czasem nauczyli się konstruowania nawet skomplikowanych instrumentów⁸³. Mając na względzie, iż

⁸¹ Dobrym przykładem wymiany produktów między misjami a miastami jest fakt, iż liceum jezuickie w Tarija i jego misja wśród Indian Chiriguano pozyskiwały różne produkty od misji; tak, więc, kupowały czekoladę od Moxos, meble i płótna od Chiquitos i yerba mate od Guaraníes. Struny do instrumentów kupowane były gdzie indziej. W 1756 r. misja Santo Rosario de las Salinas zakupiła struny do gitar, prawdopodobnie pochodzące z Potosí. Ta właśnie redukcja Indian Chiriguano i Mataguayos była jedyną, która przetrwała od dekady lat 30-tych do wygnania [Archivo Histórico de Potosí, Temporalidades, Libro de Caja de la Misión de Chiriguano, fo. 56]. Za uprzejmą zgodą Javiera Matienzo.

Z drugiej strony, Knogler zapewnia, że w misjach Indian Chiquitos wyrabiano struny z flaków różnych zwierząt [Knogler, *Relato sobre el país*, s. 72].

⁸² Lista instrumentów z misji w Urugwaju, Parana, Gran Chaco, Chiquitos i Moxos, przygotowana przez Gesualdo wymienia następujące: harfy — 100, fagoty — 58, dzwonki — 83, cytry — 2, clariny — 65, klawikordy — 12, rogi — 2, chirimie — 162, szpinety — 13, *bajony* — 5, flety — 39, gaity [odmiana kobzy] — 2, liry — 6, mandole — 2, monochordy — 14, oboje — 7, organy — 55, rebequi [rebec] — 80, dużych rebec — 12, psalteria — 3, kotły — 1, trąbki — 23, vihuele — 14, skrzypce — 194, kontrabasy — 52, a wszystkich razem — 1004 [Vicente Gesualdo, *Historia de la Música Argentina*, Wyd. Libros de Hispanoamérica, Buenos Aires 1978 t. I s. 72].

Ilość i różnorodność wyżej wymienionych instrumentów nie przedstawiają rzeczywistej ilości instrumentów w misjach jezuickich, lecz jedynie te, zawarte w inwentarzach.

⁸³ Mówi Sepp: „Ściślej mówiąc, otworzyłem w mej wspólnotie szkołę muzyki i nauczałem z wielkim zapalem przez trzy lata nie tylko moich Indian, ale także tych, z innych wspólnot. Przysyłano mi ich z najbardziej oddalonych redukcji, abym nauczał ich nie tylko śpiewu, ale i muzyki instrumentalnej. Uczyłem ich grać na organach, harfie (o dwóch rzędach strun), teorbanie, gitarze, skrzypcach, chirimii i trąbce. Co więcej, zaznajomiłem ich także z delikatnym psalterium i nie tylko nauczyli się na nim grać, ale i go konstruować, podobnie jak inne instrumenty. W wielu redukcjach mieszkają aktualnie rzemieślnicy indiańscy, którzy potrafią z akustycznego drzewa cedrowego skonstruować harfę Dawida, klawikordy, chirimie, fagoty i flety. Moi kowale nauczyli się wytwarzać wiertła potrzebne do wywiercania otworów akustycznych w instrumentach dętych [Sepp, *Continuación de las Labores Apostólicas*, t. II, s. 137].

„[W naszym kościele] mamy dwie pary organów, jedne przywiezione z Europy, drugie skonstruowane przez Indian [naśladujących model europejski] z taką perfekcją, że początkowo myliłem

organy używane były jako instrument towarzyszący śpiewom i muzyce instrumentalnej, nie zaś tylko by na nim grać solo, strojono go zgodnie z kornetami, trąbkami, chirimiami i innymi instrumentami. Były to instrumenty duże, wielkością dostosowane do świątyń, w których je instalowano. Ich skrzynia akustyczna była pięknie zdobiona *na styl retabulum (...) dużą ilością serafinów i innych figur, które je otaczały*⁸⁴. Zanim zaczęto używać organów, zespołom muzycznym akompaniowały zazwyczaj harfy lub lutnie, cytry a nieco później tiorby⁸⁵.

Pierwsze organy, skonstruowane przez o. Antonio Seppa dla kościoła pod wezwaniem Trzech Króli, zwanego często Yapcyú (znajdującego się w misji w Urugwaju), zostały zainstalowane około roku 1704. Dzięki temu dziełu, jak i wprowadzeniu harf, trąbek, trąb, chirimii i clarinów, Sepp zyskał sobie *nieśmiertelność*⁸⁶. Oto, czego dokonał:

„Brakowało nam jedynie najszlachetniejszego, podstawy wszystkich instrumentów smyczkowych, a nawet całej muzyki, to znaczy dobrych organów. Co prawda statki przybyłe z Hiszpanii w roku 1700 przywiozły do Buenos Aires wielkie organy, skonstruowane w Niderlandach, które kosztowały tam 1.000 *taleros*, ale tutaj aż 5.000. Tak czy inaczej, instrument ten nie dotarł do redukcji, lecz pozostał w szkole w Buenos Aires, a nam pozostało jedynie pragnienie. Zważywszy na fakt, iż brakowało nam dobrych organów, aby głosić chwałę Pana biednym Indianom w naszych kościołach, Wielebny Ojciec Prowincjał Lauro Núñez nakazał mi skonstruowanie instrumentu biorąc za podstawę wzór europejski. W mej misji, Tres Reyes Magos, nie mogłem wykonać tego zadania, ponieważ brakowało mi niezbędnego materiału. Z kolei o. Francisco de Acevedo, w misji Itapúa dysponował znaczną ilością ołowiu, cyny i drutu, a więc surowców niezbędnych do skonstruowania organów. Musiałem, więc, przenieść się do Itapúa, aby rozpocząć pracę i tak oto stałem się konstruktorem organów, bardziej ze ślepego posłuszeństwa niż na bazie mojej wiedzy.

Ojciec Francisco de Acevedo dał mi dużo *peltre*, które zakupił dla mieszkających w pobliżu Hiszpanów, aby je stopili, jako że innego rodzaju cyny nie było. Niemniej jednak, i tak nie starczało na wykonanie wielkich piszczałek pryncypałów i burdonów o 16 stopach używanych do uzyskania niskich tonów. Moje or-

się, biorąc te, skonstruowane na miejscu za europejskie” [Anton Sepp, *Erster Theil der Reissbechreibung, RR. PP. Antonii Sepp, und Antonii Böhm (...)*, J. A. de la Haye, Ingolstadt 1712 s. 232 (tekst w języku niemieckim, tłum. P. Nawrot)].

⁸⁴ Zob.: Dokumenty muzyczne jezuitów i inwentarz instrumentów znajdujących się w misjach w okresie wygnania. W: Gesualdo, *Historia de la Música en la Argentina*, t. 1, s. 69. Misja Santa Rosa, w prowincji Paraná.

⁸⁵ Jednym z pierwszych misjonarzy, którzy uczyli grania na tych instrumentach był Louis Berger, który przybył do Paragwaju w 1616 r. Nauczał on chłopców indiańskich gry na harfie, lutni, cytrze, *biguelas* [sic!] *de arco*, kornecie, flecie, puzonie i trąbce (zob. w: Carlos Leonhardt, *Cartas Anuas de la Provincia del Paraguay, Chile y Tucumán, de la Compañía de Jesús en Documentos para la Historia Argentina*, ed., Instituto de Investigaciones Históricas, Facultad de Filosofía y Letras, Wyd. Casa Jacobo Peuser, Buenos Aires 1929 s. 254–266).

⁸⁶ „Carta del Padre Matías Strobel, de 1729”; cyt. w: Pedro Grenón SJ, *Nuestra Primera Música Instrumental*, „Revista de Estudios Musicales” 1950/1 nr 5–6 (grudzień–kwiecień) s. 45.

gany nie mogły być większe od tych w sali kongregacji w Ingolstadt, ale i tak brakowało cyny na wytopienie głównych piszczałek. Wtedy, z konieczności, dokonałem odkrycia: wziąłem najlepsze cedrowe drewno, jakiego tam jest pod dostatkiem, pocięto je na wąskie płyty, które połączyłem klejem, owinąwszy uprzednio cieniutkim pergaminem. Nadałem im odpowiednią wysokość, grubość oraz wielkość i w ten sposób rozwiązałem im języki. Ach, cud! Cedry, wcześniej suche i nieme, zaczęły śpiewać, wibrując i rozbrzmiewając w taki sposób, że misjonarze i Indianie wraz oddali okrzyk zdumienia: »Zwycięstwo, zwycięstwo, Ojciec Antonio!«

W ten sposób wyrażają się Hiszpanie, kiedy chcą komuś pogratulować, podobnie jak w łacinie mówi się: *Vivat! Vivat!* Największe zdziwienie wzbudziła w nich możliwość zobaczenia jak drzewo cedrowe, wcześniej nieme, zajęło miejsce w organach, a dźwięk jego był porównywalny z przejmującym dźwiękiem piszczałki cynowej i nie wiadomo było, który z nich rozbrzmiewał silniej. Nigdy w Paracuarii nie słyszano czegoś podobnego.

Nie mogli też pojąć jak ciężkie i grube stopy mogły służyć do grania na organach, a jakże wierni to przyjaciele, których przewidująca natura dała ręką. Widząc, w jaki sposób, przy pomocy rąk i nóg, sprawiałem, że stopiony metal i delikatne drewno cedrowe śpiewały mocno, zadziwieni kręcili głowami, nie mogli, bowiem, pojąć, jak tchnąłem życie w piszczałki i jak za pomocą stóp zmuszałem je do mówienia. Jednak, kiedy później pokazałem im ukryte żelazne druty połączone z komorą powietrzną, wychwalali pełne życia, wibrujące piszczałki, bowiem nie znali czegoś podobnego w tym kraju. Ponad wszystko podziwiali regulatory służące do zmniejszania i zwiększania siły głosu do maksimum ich możliwości. Organy te miały jeszcze jedną zaletę, a mianowicie były zestrojone z kornetami, a więc i z trąbkami, fagotami i chirimiami, co miało wielkie znaczenie. W ten sposób mamy teraz dobre organy, które skonstruowałem z pomocą mego ludu na podstawie wzoru europejskiego i wychwalają one Trzech Króli w naszym kościele do dnia dzisiejszego¹⁶⁷.

Organy skonstruowane przez Seppa nie były pierwszymi znanymi w misjach jezuickich. On sam zapewniał, że już *nasi poprzednicy uczyli tych ludzi malować, wytapiać dzwony, konstruować organy i inne instrumenty muzyczne i zegary (...). Muzyka była główną sztuką kultywowaną w służbie Bożej*¹⁶⁸. Ponadto, w czasie gdy Sepp przybył de Yapeyú w 1691r., świątynia musiała posiadać przynajmniej małe organy przenośne, jako że rok później, w 1692, Sepp miał czterech uczniów w klasie gry na tymże instrumencie. Około trzydziestu lat później, najznakomitszym miejscem studiów nad tym instrumentem stała się Kordoba, głównie z powodu przebywania tam najznakomitszego z kompozytorów i organistów jezuickich, którzy przebywali w Ameryce, Domenico Zipoliego.

¹⁶⁷ Sepp, *Continuación de las Labores Apostólicas*, t. II s. 137–139.

¹⁶⁸ P. Davin, *Cartas edificantes y curiosas*, Madryt 1755, t. VII; cyt. w: Grenón, *Nuestra primera música*, s. 44.

Również uczniowie Seppa zajęli się konstruowaniem organów. Mówi on:

„W miejscowości Santo Tomás spotkałem muzyka, który jako jubiler, nie jest gorszy od artystów europejskich. Wytwarza kielichy ze złota i srebra, a z jednego z nich korzystałem już nie raz odprawiając mszę świętą; wytwarza również żyrandole ze srebra jak te, które ujrzeć można w Augsburgu. Dla mojej misji wytopił dzwon ważący pięćdziesiąt cetnarów. Nie byłem w stanie rozróżnić zegara słonecznego zrobionego przez niego i innego przywiezionego z Europy. Nie tylko naprawia stare organy, ale i konstruuje nowe”⁸⁹.

Sądząc po inwentarzach sporządzonych w momencie wypędzenia (1767 r.), w 10 kościołach chiquitańskich było 18 organów, od wielkich do średnich i małych (przenośnych), wszystkie z fletami cynowymi, a niektóre zawierały również piszczalki z drewna. Ilość instrumentów była różna w każdej misji. Tak, więc, w San Xavier i San José były trzy pary organów; w San Rafael, San Ignacio, San Miguel i Santiago — dwie, podczas gdy w Santa Ana, Concepción, Santo Corazón de Jesús i San Juan — jedno. Poza tym, dla kościoła w San Xavier Schmid przywiózł ze sobą małe organy przenośne o sześciu registrach, które sam misjonarz polecił wykonać w Potosí miejscowemu konstruktorowi⁹⁰.

„Ojciec prowincjał Herrán i młodzi studenci zatrzymali się Kordobie. Schmid i trzech innych kapłanów⁹¹ miało jeszcze przed sobą drogę o wiele dłuższą od tej, którą przebyli do tej pory. Chiquitos oddalone było od Kordoby o około pięćdziesiąt węzłów⁹² [legua = 3.5 km]. Musieli przejechać przez Potosí, gminę hiszpańską, która od wieków słynęła ze swych niewyczerpalnych żył srebra. Nie robiły one jednak najmniejszego wrażenia na Schmidzie, którego jedyną troską było przywiezienie ze sobą do misji organów z metalowymi piszczalkami (aerisonum); a w Potosí był rzemieślnik zajmujący się wyrobem instrumentów muzycznych. I tak to już wtedy Schmid ogromnie przysłużył się dla Chiquitanii.

Schmid potrafił po mistrzowsku grać na organach, ale nie umiał ich skonstruować. Dlatego też z wielką uwagą obserwował on warsztat rzemieślnika cho-

⁸⁹ Sepp, *Continuación de las Labores Apostólicas*, t. II, s. 271.

⁹⁰ Martín Schmid, „Carta enviada desde Chuquisaca, el 18 de mayo de 1730 al hermano Francisco Silvano en Baar”, (w:) Werner Hoffmann, *Vida y obra del P. Martín Schmid S. J. (1694–1772). Misionero suizo entre los chiquitanos. Músico, artesano, arquitecto y escultor*, Wyd. FECIC, Buenos Aires 1981 s. 137.

⁹¹ Ustęp ten w wyraźny sposób nawiązuje do przybycia misjonarzy do Prowincji Paragwaj wraz z misją Prokuratorów Jerónimo Herrána (Prokurator w Europie między 1725 r. a 1729 r., prowincjał od 1729 r. do 1733 r.) i Juana Alzola (Prokurator w Europie między 1725 r. a 1729 r.), która przybyła do Buenos Aires 15 kwietnia 1729 r. Z faktu tego wnioskując się, że Schmid i jego trzech towarzysze byli częścią tejże ekspedycji; te dane w zestawieniu z katalogiem z 1730 r. pozwalają nam wysnuć wniosek, iż towarzyszami jego byli ojcowie Cristóbal Rodríguez, Miguel Streicher i Juan Esponella. I choć ostatni z nich nie figuruje w katalogu z 1730 r., wydaje się, iż przybył on razem ze Schmidem [za uprzejmą zgodą Javiera Matienzo].

⁹² Ta informacja, z każdego punktu widzenia, jest błędna, ponieważ odległość ta jest niezmierznie krótka. O wiele bardziej wiarygodną informacją jest, iż odległość ta wynosiła trzysta pięćdziesiąt mil, co potwierdza Furlong [Guillermo Furlong, *Juan de Montenegro y su Breve Noticia*, Ediciones Teoría, Buenos Aires 1964 s. 29]. Za uprzejmą zgodą Javiera Matienzo.

dząc po nim w tę i z powrotem; jak powinien wyglądać stop brązu, jaką grubość powinno się nadać dużym i małym piszczałkom, aby dały one dźwięk niski, średni i wysoki; jakie proporcje powinno się zachować konstruując piszczałki jęczyzkowe, przewody, klawisze, komorę powietrzną, i tak dalej, aby ich brzmienie było odpowiednio silne. I cóż więcej można powiedzieć? Schmid narodził się i stworzony był nie tylko do nauk spekulatywnych, ale też manualnych, tak iż bardzo szybko z ucznia przerodził się w mistrza.

Zakończywszy pracę, wyruszył z Potosí, nie obciążony srebrem (w Chiquitos nie miało ono, bowiem, żadnego zastosowania, oprócz udekorowania świątyni), lecz swymi organami, jako że wolał je nad wszelkie kosztowności. Tak, więc, szczęśliwy pospieszył w stronę Santa Cruz de la Sierra, która to miejscowość jest jakby bramą prowadzącą do misji w Chiquitos. Jednakże dotarł tam na wiosnę, okres, w którym drogi ulegają zalaniu, w związku z nieustającymi deszczami; pola i doliny przykryte są wodą wielką jak morze, uniemożliwiającą dalszą drogę. Dlatego też Schmid i jego towarzysze musieli zatrzymać się do czasu, aż ciepło lata osuszy zalane tereny⁹³.

Po założeniu szkoły muzyki i warsztatów produkcji instrumentów, misjonarz wytopił z metalu piszczałki, aby skonstruować organy. Za dopuszczalną uważa się hipotezę, iż do przyszłej produkcji i doskonalenia konstrukcji instrumentu, za podstawę posłużył mu model z Potosí. Jednakże duże wrażenie na Schmidzie musiały wywrzeć również organy kościołów jezuickich zarówno w Buenos Aires jak i w Kordobie. Nie można odrzucić możliwości, iż skopiował on jedno z nich lub przynajmniej użył ich jako punkt odniesienia. Wreszcie, w momencie gdy Schmid przybył do Chiquitos, wiele z kościołów misji Guaraní posiadało już organy i warsztaty, w których je konstruowano. Jako że misje chiquitańskie były częścią paragwajskiej prowincji jezuickiej należy przyjąć, iż była możliwa pewnego rodzaju pomoc z *Pracuarii*, bądź w formie prototypu instrumentu, którego projekty konstrukcji zostały użyczone Schmidowi, bądź poprzez użyczenie rzemieślników Guaraní w celu pomocy w skonstruowaniu organów dla lokalnych kościołów. Tak czy inaczej, Peramás zapewnia, przy konstruowaniu instrumentów muzycznych, Schmid bardzo często korzystał z pomocy Indian, wyuczonych w tej sztuce przez niego samego, lub też innych osób biegłych w tej materii.

„Schmid, wspierając talent muzyczny Chiquitanos, dał początek rozwojowi muzyki w misjach oraz nauczył zachwycone dzieci śpiewania z partytury (*ad notas*) i grania na instrumentach. Gdy zaś któryś z Indian czyniących szybkie postępy, wystarczająco opanował już tę sztukę, stawiał go na czele szkoły; sam zaś udawał się do innej misji, aby tam założyć kolejne studium. Dzięki swej wytrwałości (i z pomocą Juana Messnera, jak zostało już powiedziane w innej części) sprawił, że każda z misji chiquitańskich posiadała własny wspaniały chór muzyczny, akompaniujący w czasie nabożeństw kościelnych. Konstruował też sam i z pomocą najzdolniejszych Indian instrumenty muzyczne: tetrachordy o dźwiękach wyso-

⁹³ Peramás, *De vita et moribus*, s. 422 (tłum. tekstów łacińskich o Schmidzie i Messnerze dokonano przy współpracy: Andresa Eichmanna, Carmen Solíz, Sergio Sancheza i Carlosa Seoane'a).

kich i niskich, flety, liry, clariny i tenże monochord (wynalazek germański), który wedle tradycji, wydawał wszystkie dźwięki młoteczków, ku zazdrości trąbek. Następnie dla każdej misji skonstruował organy, odlewając piszczałki z miedzi (brązu)⁹⁴.

W 1749 r. do Buenos Aires przybył Florián Paucke, kompozytor, konstruktor instrumentów i utalentowany muzyk, grający na wielu z nich — organach, flecie, skrzypcach i innych. Przemierzając ocean, wraz z pięćdziesięcioma sześcioma innymi misjonarzami, skomponował on mszę na głosy i instrumenty, która miała być wykonywana przez ośmiu członków grupy, którzy mieli wykształceni muzycznie⁹⁵. Jego talent kompozytora i mecenasa muzyki był powszechnie znany. Kilka tygodni po przybyciu do Kordoby, została mu powierzona misja odnowienia kultury muzycznej w liceum jezuickim w tymże mieście. W szkole tej przed dwudziestu laty funkcję *kapelana* pełnił Domenico Zipoli. Dla swych dwudziestu muzyków, którzy to *wszystkiego, co śpiewali i grali, nauczyli się ze słuchu i dzięki nieustającym ćwiczeniom*, skomponował mszę i nieszpory, które wykonali z okazji dnia św. Ignacego. Obie kompozycje przyjęte zostały ze zdecydowanym zadowoleniem, głównie dzięki swemu nowatorskiemu brzmieniu, jakiego nigdy dotąd tam nie słyszano⁹⁶. Wysłany do *Mocobles*, założył tam szkołę muzyki, gdzie sam zajmował się instruowaniem swych uczniów w śpiewie, graniu na instrumentach i teorii muzyki. Zorganizował również warsztaty wyrobu różnorodnych instrumentów muzycznych, między innymi organów przenośnych, i zatrudnił w nich miejscowych rzemieślników.

„Zaryzykowałem, z pomocą moich stolarzy, skonstruowanie małych organów do mego kościoła, tak zwanych, przenośnych o pięciu registrach. Gdybym zdecydował się je sprzedać kościołowi w mieście Santa Fe, otrzymałbym za nie osiemset *pesos fuertes* (które nie raz mi proponowano).

Zacząłem także dość szybko intensywnie kształcić jednego z moich muzyków. Gdy tylko Indianie usłyszeli muzykę organową, zebrali się wszyscy i chcieli siłą wejść do kościoła, czemu próbowałem zapobiec, stukając w drzwi; nie miałem jednak spokoju dopóki nie pozwoliłem wejść wszystkim, a wtedy zachwytem nie było końca. Organy te miały cztery małe registry, imitujące śpiew ptaków; one to wyjątkowo przypadły do gustu moim Indianom, i dzięki nim zyskałem sobie przydomek czarownika⁹⁷.

Istnieje również możliwość, iż Paucke skonstruował wielkie organy dla kościoła swej i pobliskich redukcji, podobnie jak zrobili to Sepp i Schmid. Jednakże nie znane są szczegóły takiej jego działalności.

⁹⁴ Peramás, *De vita et moribus*, s. 431–432.

⁹⁵ Guillermo Furlong SJ, *Florián Paucke S.J. y sus cartas al visitador Contucci (1762–1764)*, Wyd. Casa Pardo, Buenos Aires 1972 s. 19.

⁹⁶ Ibid., s. 30.

⁹⁷ Florián Paucke, *Hacia allá y para acá (Una estada entre los indios Mocobles, 1749–1767)*, tłum. Edmundo Wernicke, Universidad Nacional de Tucumán & Institución Cultural Argentino — Germana, Tucumán — Buenos Aires 1942–44, t. II s. 279; cyt. w: Grenón, *Nuestra primera música*, s. 64.

Możliwe jest, że Indianie konstruowali organy bez instruktażu ze strony misjonarza, o czym świadczyć może poniższy przypadek. W rok po wypędzeniu jezuitów, biskup Santa Cruz, Francisco de Herboso, odwiedził kościoły chiquitańskie. Warsztaty wyrobu instrumentów muzycznych musiały jeszcze funkcjonować, jak dotychczas, jako że biskup zamówił w nich skonstruowanie nowych organów dla swej katedry. Co więcej, wysłał tam pięciu młodzieńców z miejscowości Buenavista, aby nauczyli się od muzyków chiquitańskich gry na instrumentach⁹⁸.

Jednym z najśłynniejszych konstruktorów instrumentów muzycznych w misjach jezuickich był Cristóbal Pirioby⁹⁹. Muzyk, biegły w sztuce wyrobu instrumentów muzycznych, Indianin z pochodzenia, gdy przeniósł się w 1784 r. ze swego rodzinnego San Carlos (w prowincji Misiones, w Argentynie) do Buenos Aires, przybrał nowe imię: José Antonio Ortiz. Zawodu swego nauczył się od uczniów warsztatów redukcji. Jako profesor gry na klawikordzie, szpinecie, skrzypcach i gitarze, wśród swych uczniów miał dzieci i żony z najznakomitszych rodzin szlachty Buenos Aires. Zebrał on imponującą kolekcję muzyczną, złożoną z dzieł najznakomitszych kompozytorów europejskich: Haydna, Boccheriniego, Clementiego, Stamitza, Viottiego i wielu innych. Wziąwszy pod uwagę fakt, że wiele z dzieł muzycznych kolekcji Pirioby jest anonimowych, Vicente Gesualdo sugeruje, iż niektóre z nich mogły zostać skomponowane przez samego Pirioby. Lista instrumentów jego wyrobu, odnaleziona w warsztacie, po jego śmierci zawiera: dwa klawikordy z drewna cedrowego, jeden z nich dokończony a drugi prawie — jeden z młoteczkami, drugi zaś szarpany; szpinet również z cedru — z naciągniętymi strunami; trzy świeżo ukończone gitary — dwie duże, jedna mała; kontrabas — ledwo zaczęty; stojak muzyczny (ze swą skrzynią i kluczem) długości około trzech i pół łokcia; flet i *flautín*¹⁰⁰.

Odnalezione instrumenty wyrobu misyjnego są niekompletne, a ich ilość ograniczona, dlatego też próba przedstawienia panoramy ich konstrukcji w warsztatach misyjnych jest bardzo utrudniona. Zarówno oryginalne modele jak i kopie wykonane po wygnaniu nie są wystarczająco reprezentatywne, ani jeśli chodzi o ich różnorodność ani jeśli chodzi o hierarchię ich wykonania. W wielu wioskach Boliwii sztuka konstruowania skrzypiec jeszcze do niedawna była kultywowana. Choć prawdą jest, że rzemieślnicy opierali się na starych modelach, z wielu powodów współczesne duplikaty nie są zgodne z artefaktami opisywanymi przez kronikarzy. O wiele lepszy los spotkał organy i harfy. W Santa Ana de Velasco zachowane zostały jedyne organy i kilka harf wyrobu warsztatów chiquitańskich z czasów redukcji¹⁰¹. Ich bliska restauracja pozwoli na poznanie niektórych aspektów ich budowy i akustyki.

⁹⁸ Francisco de Herboso, [Informe de su visita a Chiquitos.] Archivo Nacional de Bolivia, Sucre, Moxos y Chiquitos, t. XXV doc. IV f. 85; cyt. w: Bernardo Illari, *Chiquitos: una pequeña historia de las actividades musicales europeas en la región*, Kordoba 1993 [dzieło nieopublikowane].

⁹⁹ Urodził się w 1764 r. w San Carlos, prowincja Misiones, Argentyna; zmarł 26 sierpnia 1794 r. w Buenos Aires, Argentyna.

¹⁰⁰ Gesualdo, *Historia de la Música en la Argentina*, s. 107 [oryginalna informacja pochodzi z następującego źródła: Antonio Manzón, Un profesor indígena de música en el Buenos Aires del siglo XVIII, „Estudios” 1949 (wrzesień) nr 442 s. 142–146].

¹⁰¹ Pomimo, iż zachowały się również niewielkie części organów z San Rafael, trudno jest poznać konstrukcję instrumentu, bazując na tym, co się zachowało.

Hans Roth, architekt i restaurator kościołów i zabudowań misji chiquitańskich, zebrał w Concepción niewielką ilość instrumentów, lub ich części, odnalezionych w starych redukcjach, głównie w San Miguel, San Rafael i Santa Ana. Większa część kolekcji Rotha przeniesiona została później do San Xavier, gdzie powstało muzeum instrumentów misji jezuickich. Wystawa obejmuje egzemplarze powstałe między XVIII a XX wiekiem w warsztatach tegoż regionu. Figurują tam, między innymi: kontrabas o dwóch strunach; drugi kontrabas o trzech strunach; dwie szyjki od tubmaryny; dwa fagoty; górna część fletu poprzecznego i jeszcze jeden jego kawałek; górna część fletu prostego, altówkę; dwie części fagotu; dwie części klarnetu; pozostałości organów (komora powietrzna, części micchów i dwie kwadratowe piszczałki z drewna); szyjka, prawdopodobnie od fagotu, z resztkami podwójnego stroika; jeden dzwon, mały; młoteczki; drugie podobne młoteczki; sześć kluczy z żelaza, prawdopodobnie od harfy; skrzynia pełna guziczków z drewna, służących do mocowania strun harfy na jej górnym ramieniu¹⁰².

Instrumenty przechowywane w chórach dwóch innych kościołów misyjnych, San Rafael de Velasco i Santa Ana są częścią tej samej tradycji i uzupełniają zbiory muzeum w San Xavier. Tak, więc, w pierwszym z nich znajdują się: dwa zbiory dzwonków umocowane na ramie z drewna i zawieszone na drutach; dwa bębny; duża harfa diatoniczna. W drugim zaś: części organów (ozdobna skrzynia, klawiatura, część mechanizmu łączącego i komora powietrzna); duża harfa diatoniczna; guzik od kontrabasu; dwa kawałki i część szyjki od *fagotillo*; inne dwa poprzeczne z trzciny; cztery małe dzwony o kształcie semisferycznym należące do zestawu, których rama to dziś jest przymocowana do balustrady na chórze oraz dwa trójkąty z żelaza¹⁰³.

IX. Składy chórów i orkiestr¹⁰⁴

Jednymi z najwidoczniejszych cech stylu dzieł odnalezionych w archiwach misyjnych Boliwii są: preferowanie chórów na cztery i rzadziej na trzy głosy, z niektórymi częściami solo i znikomą instrumentacją — zawsze z jednym lub dwiema parami skrzypiec i *basso continuo*. Jedynie w niektórych przypadkach pojawia się niezidentyfikowany instrument o dźwięku wysokim. Jednakże listy i sprawozdania misjonarzy, przełożonych, biskupów, gubernatorów i podróżnych zgodnie donoszą o tym, że w misjach jezuickich słuchano muzyki chóralnej i solistów, przy akompaniamencie wspianiałych orkiestr używających wielu instrumentów. José Cardiel, misjonarz wśród Indian Guaraní, twierdził, że liczba muzyków — w chórach i orkiestrach — wahała się między trzydziestoma a czterdziestoma¹⁰⁵. Niemniej jednak, wyżej wskazanym do-

¹⁰² Zob.: Gerardo Huseby, *Los instrumentos y orquestas en las misiones de Chiquitos*, w: Eckart Kühne, red., *Las Misiones Jesuíticas de Bolivia: Martín Schmid 1694–1772*, Sirena, Santa Cruz de la Sierra 1996 s. 69.

¹⁰³ Huseby, s. 70.

¹⁰⁴ Zob.: P. Nawrot, *Música Renacentista y Barroca en los Archivos de Bolivia*, „Anuario 1996”, Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia, Sucre 1996 s. 365.

¹⁰⁵ Cardiel, *Declaración de la verdad*, s. 280–282.

kumentom brakuje precyzji i definicji technicznych w relacjach dotyczących użycia chórów i instrumentów.

Nie wszystkie instrumenty brały udział od pierwszego do ostatniego taktu utworu. Dystrybucja materiału pomiędzy solo i tutti — zajęcie należące prawdopodobnie do *maestro de capilla* — zgodna była zarówno z upodobaniami dyrygenta jak i możliwościami instrumentacyjnymi, jakie posiadał. Inwentarze wydają się wskazywać na pewną tendencję w strukturze orkiestr, gdzie sekcja *continuo* dzielona była głównie między organy i harfy, instrumenty o dźwiękach wysokich to skrzypce, chirimie i flety, zaś o dźwiękach niskich — kontrabasy i fagoty. Użycie pozostałych instrumentów zależało od wagi obchodzonego święta; im bardziej było uroczyste tym szersze było użycie instrumentów i dźwięku. Na szczycie hierarchii stały clariny i dzwonki — zarówno te, na których można było grać jak i te, przy ołtarzu¹⁰⁶, których użycie zarezerwowane było na najbardziej uroczyste momenty¹⁰⁷.

Skład orkiestr ulegał zmianom. Gubernator Jacinto Lariz, który, w drugiej połowie dekadę 1640, odwiedził redukcje w Paragwaju napisał, że *we wszystkich tutajszych kościołach i świątyniach służy wielu zakrystianów i chórzystów, wiele jest muzyki i instrumentów różnego rodzaju: chirimie, kornety, bajony, fagoty, skrzypce i flety*¹⁰⁸. Kilka dekad później Francisco Jarque informował, że:

„utworzyły się w każdym kościele [redukcji] zespoły po 40 muzyków, ze wszystkimi akustycznymi instrumentami, które usłyszeć można w Europie: gitary, harfy, klawikordy, cytry, lutnie, rebec, chirimie, puzony, kornety, fagoty i organy; na wszystkich tych instrumentach i innych nie tylko grają Indianie, lecz także sami je konstruują. Słyszałem niektóre z kompozycji przez nich wykonywanych i ogarnął mną zachwyt nad skrupulatnością, z jaką zachowują wszystkie reguły sztuki”¹⁰⁹.

W 1692 r. Antonio Sepp wykształcił w swej szkole muzyki sześciu trębaczy, czterech organistów, trzydziestu artystów grających na chirimiach, osiemnastu na kornetach i dziesięciu na fagotach¹¹⁰. Trzydzieści lat później, w 1723 r., kiedy jego muzycy z Yapeyú odwiedzali sąsiednie misje i miasta Argentyny, orkiestra i chór złożone były z:

„dwóch sopranów, dwóch kontraltów, dwóch tenorów i dwóch basów, przy akompaniamencie dwóch harf, dwóch fagotów, dwóch panderet, czterech par skrzypiec, wielu wiolonczel i innych podobnych instrumentów. Śpiewali (...) nieszpory, mszę, litanie i kilka innych pieśni, a robili to tak pięknie, z taką sztuką i wdzię-

¹⁰⁶ W San Miguel de Chiquitos było 18 dzwonków na solfeżu i 30 przy ołtarzu.

¹⁰⁷ W archiwum Chiquitos przechowywane jest siedem kompozycji, które sądząc po zapisie używały kornet, choć sam manuskrypt tego nie sprecyzował. Są to: (1) *Salve Regina* I, Am 05; (2) *Ave maris stella*, Hi 01 i (3) *Te Deum laudamus*, Hi 37, (2 i 3) Zipolico; (4) *Missa mo Fiesta Purificación*, Mi 07; (5) *Missa Palatina*, Mi 12; (6) *Eia fideles ánimo*, Mo 14 i (7) *In conspectu angelorum*, Mo 19.

¹⁰⁸ *Revista del Archivo General de la Nación*, Buenos Aires, t. II s. 70; cyt. w: Grenón, s. 37.

¹⁰⁹ Francisco J. Xarque, *Insignes Misioneros*, Pamplona 1687 s. 340; cyt. w: Fúrlong, *Músicos Argentinos*, s. 183.

¹¹⁰ *Cartas edificantes*, t. VII; cyt. w: Grenón, s. 45.

kiem, że gdyby ktoś ich nie widział, byłby pewien, że byli muzykami z któregoś z najwspanialszych miast Europy, którzy przybyli do Ameryki"¹¹¹.

Kilka lat później ci sami muzycy z Tres Reyes (Yapeyú) śpiewali w Buenos Aires na powitanie nowo przybyłych z Europy misjonarzy.

„Nie łatwo przekazać oznaki radości, gratulacje z okazji szczęśliwego przybycia, podziękowania składane [prokuratorowi o. Jerónimo Hernánowi] za sprowadzenie tylu misjonarzy. Ojciec [Superior] poinformował nas o przybyciu Indian i wszyscy, bez zwłoki, zeszliśmy na patio, gdzie stali już w szeregu ze swymi nutami i instrumentami; mali w wieku od dwunastu do czternastu lat — sopran i odrobinę więksi, od czternastu do szesnastu — alty, stali z przodu; inni młodzieńcy, śpiewający tenorem i barytonem, tworzyli dalszy szereg; w ostatnim zaś stali dorośli już mężczyźni śpiewający basem; po obu stronach stali muzycy z harfami, skrzypcami, gitarami i innymi instrumentami, a w momencie naszego wejścia zaintonowali przepiękne *Te Deum laudamus*. Wyznam szczerze, że na pierwszy rzut oka, patrząc na ich fizjonomię, ich stroje i tę skromność i schludność, czułem się wzruszony do głębi, a jeszcze bardziej gdy, doszedłszy do *Te ergo quésumus*, rzucili się wszyscy na kolana i odśpiewali hymn z głęboką nabożnością i szacunkiem; wtedy to nie mogłem już powstrzymać łez, oddając się refleksji"¹¹².

Julián Knogler, odnosząc się do redukcji chiquitańskich, wskazał następujący skład orkiestry: *kontrabasy* [lub wiolonczele], *trzy lub cztery altówki, czternaście lub więcej par skrzypiec, harfy, flety i kilka trąbek*¹¹³. W przypadku, gdy orkiestra ta miała by akompaniować przy nabożeństwach liturgicznych w kościele należałoby dodać przynajmniej jedno organy.

Florián Paucke i jego muzycy Mocobíes, na swój występ w Santa Fe, przybyli na pierwsze nieszpory i mszę śpiewaną z okazji święta św. Ignacego z dwoma kontrabasami, dwiema harfami, ośmioma parami skrzypiec, jedną wiolonczelą, jedną tubą maryną i reszta śpiewaków¹¹⁴. W 1747 r., Cardiel pisał, że w kościołach misyjnych znajdowały się:

„wszelkiego rodzaju instrumenty muzyczne, używane w katedrach europejskich, organy, fagoty, chirimie, clariny, kornety, harfy, kontrabasy; a w niektórych mi-

¹¹¹ Juan Muñ, „El Plata visto por viajeros alemanes”; cyt. w: Furlong, *Músicos Argentinos*, s. 80.

¹¹² „Segunda carta del Padre Gaetano Cattaneo de la Compañía de Jesús al Señor, Giuseppe, su hermano, en Modena. De la Reducción de S. María en las Misiones del Paraguay. 20 de Abril de 1730”; (w:) Muratori, *Il Cristianesimo Felice*, s. 168–169.

¹¹³ Knogler, „Relato sobre el país y la nación de los chiquitos”; w: Hoffmann, *Las misiones jesuíticas entre los chiquitanos*, s. 176.

Tłumaczenie Hoffmanna zostało skorygowane w: Gerardo V. Huseby, Irma Ruiz, Leonardo J. Waisman, „Un panorama de la música en Chiquitos”, Buenos Aires sierpień 1993 s. 9, fotokopia. „Bassgeigen, Violon 3, oder 4, fierzehen und noch mehr Violin, Harpfen, Flauten, auch ein paar Trompeten” zgodne jest co do nieokreślonej ilości wiolonczel lub kontrabasów (Bassgeigen), violones 3 do 4, 14 lub więcej par skrzypiec, harf, fletów i kilku trąbek.

¹¹⁴ Paucke, *Hacia allá*, t. II s. 259–260; cyt. w: Grenón, s. 61.

sjach w czasie Wielkiego Postu używa się również flety duże i »smutne«; w innych zaś, oprócz wyżej wspomnianych, są także liry, tubmaryny, gitary, mandoliny i cytry. Wszystkie te instrumenty wytwarzane są przez nich samych¹¹⁵.

Skład instrumentalny orkiestry, złożonej z trzydziestu do czterdziestu muzyków, wskazany przez Cardielą był następujący: skrzypce, cztery do sześciu; fagoty; chirimie, sześć do ośmiu; kontrabasy, dwa do trzech; harfy, trzy do czterech; jedna lub dwie pary organów i dwa lub trzy clariny; sopran, alto, kontralto i tenor¹¹⁶.

Należy tu wspomnieć, że dzieła skomponowane w okresie jezuickim noszą cechy stylu barokowego, uwypatniając tekst. We wszystkich formach muzycznych kompozycji, jakie zachowały się w kolekcjach z Santa Ana, San Rafael (obie w Chiquitos), San Ignacio i San Pedro (obie w Moxos) jest jasne, że muzyka używana była dla wzmocnienia znaczenia tekstu. Każde z tych dzieł ma do przekazania pewną prawdę lub orędzie. Przypuszcza się, że użycie instrumentów musiało mieć ten cel na uwadze.

Muzyka wokalna z repertuaru Chiquitos i Moxos była oparta, w większości, na tekstach liturgicznych lub sakralnych, jako bazie do komponowanego utworu. Teksty stanowią część liturgii sakramentalnych, nabożeństw i praktyk religijnych wierzącej wspólnoty. Prawa dotyczące liturgii¹¹⁷, moment roku liturgicznego — Pasja, Zmartwychwstanie, święta Aniołów, itd., miejsce i forma muzyczna (kościół, plac, msza, opera, i inne) były respektowane i miały duży wpływ na tę kwestię¹¹⁸. Z drugiej strony, praktyki muzyczne nie związane z liturgią pozwalały na użycie o wiele większej liczby instrumentów niż wyżej wymienione. W trakcie tychże praktyk, włączano kołtły, bębny i szereg instrumentów autochtonicznych, inspirując w ten sposób integrację kultury autochtonicznej z redukcijną.

X. Maestro de Capilla¹¹⁹

Pierwszymi nauczycielami muzyki w misjach jezuickich byli Ojcowie i Bracia Zakonni¹²⁰. Jednak, w krótkim czasie, zajęcie *maestro de capilla* powierzane było najbardziej utalentowanym absolwentom szkół misyjnych. W momencie, gdy pierwszy Indianin z misji został powołany na to stanowisko, praktyka mianowania metysów na kapelanów w hiszpańskich katedrach Ameryki była szeroko stosowana. W dekadzie lat siedemdziesiątych XVI w., Gonzalo García Zorro (1548–1617) i Diego

¹¹⁵ José Cardiel, *Carta y relación de las Misiones de la Provincia del Paraguay, 1747*, nr 151. Archivo de la Provincia de Toledo, Madryt; cyt. w: Furlong, *Músicos Argentinos* s. 85.

¹¹⁶ Cardiel, „Breve Relación”, cap. 7 párr. 8.

¹¹⁷ W pewnych okresach roku liturgicznego, jak na przykład Adwent lub Wielki Post, użycie niektórych instrumentów w trakcie liturgii sakramentalnej było ograniczone. W obydwu tych okresach preferowano śpiew gregoriański przed polifonicznym.

¹¹⁸ Zob.: Inwentarz instrumentów muzycznych odnalezionych w Misjach Chiquitos i Moxos w momencie wypędzenia jezuitów (1767).

¹¹⁹ Zob.: P. Nawrot, *Vespers Music in the Paraguay Reductions*, t. 1, dz. cyt., s. 71–73.

¹²⁰ Najśłynniejszymi nauczycielami byli Belgowie, Francuzi, Czesi, Ślązacy, Włosi i Szwajcarzy.

Lobato de Sosa, urodzeni w Ameryce z ojców Hiszpanów i matek należących do szlachty indiańskiej, mianowani zostali, odpowiednio, *maestro de capilla* katedr w Bogocie i Quito¹²¹. Pierwszym Indianinem na stanowisku *maestro de capilla* był Juan Mat[h]ías, wywodzący się z plemienia Zapoteków, zatrudniony przez *cabildo* katedry w Oaxaca. Pełnił tę funkcję od 1655 do 1667 r.¹²² Prawdą jest, że aż do 1676 r., kiedy na to stanowisko w Limie powołany został Tomás de Torrejón y Velasco (1644–1728), jedynie zakonnicy współzawodniczyli ze sobą o tę pozycję w katedrach Ameryki, która zawsze była przydzielana kapłanom. Misjonarze jezuicki nie brali udziału w tych staraniach. Nie dziwi więc fakt, iż zajęcie to w misjach powierzano Indianom. Osoby wyznaczane na to stanowisko cieszyły się powszechnym szacunkiem wśród mieszkańców redukcji. Wymagana była także ich oficjalna nominacja. Dokonywano jej pierwszego dnia w roku, w trakcie uroczystości, podczas której nominowano także wszystkich urzędników rady miejskiej i komisji kościelnej. Przed otrzymaniem z rąk kapłana kompasu — atrybutu jego funkcji, instruowano odpowiedzialnego za muzykę co do jego obowiązków i wielkich zastęg, jakie może zaskarbić sobie w oczach Boga, gdy będzie wierny i oddany swej funkcji. Do obowiązków jego należało nauczanie muzyków śpiewu i gry na instrumentach, nauczanie solmizacji i przygotowywanie muzyki na liturgie kościoła, katechezy i inne wydarzenia obchodzone przez społeczność. *Maestro de capilla* zazwyczaj zwoływał swych uczniów dwa razy dziennie: rano, na lekcje i po południu, po modlitwie różańcowej, na próbę, podczas której ćwiczone muzykę, mającą być wykonaną następnego dnia lub przy najbliższym święcie. Do obowiązków jego należało również kopiowanie nowej muzyki. Nauczanie muzyki zgodne było z modelem przyjętym przez katedry Hiszpanii. Rezultaty osiągane przez uczniów szkół misyjnych były zadziwiająco wysokie z dwóch powodów: po pierwsze, do szkół muzyki przyjmowano tylko najlepszych, po drugie zaś, zaczęli oni naukę w bardzo młodym wieku, około ośmiu lat, a nawet wcześniej. Brak kreatywności, jaki przypisywał Indianom Cardiel — śpiewają i grają i nigdy nie dodadzą najmniejszego trylu, upiększenia ani nic podobnego¹²³ — mogła być jedynie pewnym sposobem postępowania, spowodowanym dyscypliną, jakiej wymagał *maestro de capilla* lub głębokim szacunkiem dla świętości muzyki liturgicznej, a nie wynikiem domniemanego braku zdolności muzyków autochtonicznych.

Niektórzy z indiańskich *maestro de capilla* byli prawdziwymi geniuszami. Wśród muzyków Pauckego, najlepszy skrzypek, Joaquín Giochimbotui, Indianin Guaraní, był bez najmniejszych trudności profesorem ośmiu instrumentów i dyrygentem orkiestry w wiosce Santo Tomás. Tak wspaniale grał na skrzypcach, że nawet w Buenos Aires nie było nikogo, kto mógłby się z nim równać. Jego talent był ceniony przez Hiszpanów, którzy wysyłali swe dzieci na lekcje muzyki prowadzone przez samego mistrza¹²⁴.

¹²¹ Robert Stevenson, *The Music of Colonial Spanish America*, w: Leslie Bethell, red., *The Cambridge History of Latin America*, Cambridge University Press, Wielka Brytania 1984 t. II, *Colonial Latin America*, s. 777–778.

¹²² Ibid., 2: 779.

¹²³ Cardiel, „Breve Relación”, cap. 7 párr. 7.

¹²⁴ Paucke, *Hacia allá*, t. II s. 261–265; cyt. w: Grenón, s. 63.

Wielką pomocą w codziennej pracy *maestro de capilla* były kolekcje muzyki wokalcj i instrumentalnej, jakimi dysponował¹²⁵. Przybywanie misjonarzy, jak i wizyty prokuratorów, przywożących nowe dzieła z europejskiego repertuaru muzycznego, umożliwiły w środowisku misyjnym ciągłą odnowę muzyczną i pomnażanie partytur, co miało wpływ na ewolucję stylu. Fakt ten nie stoi w sprzeczności z ogromnym wkładem samych redukcji, zarówno ze strony misjonarzy — jak było w przypadku Zipoliego, Schmida, Pauckego, Dobrizhoffera, Knoglera i innych, czy Indian, których imion nie znamy. Nowe kompozycje przywożone z Europy służyły głównie za wzór, a nie za jedyne ani główne źródła, służące rozwojowi muzyki w redukcjach.

Tłumaczyła z języka hiszpańskiego: AGNIESZKA GODLEWSKA

¹²⁵ Matías Strobel i Carlos Cattaneo mówili odnośnie tematu: „mają oni książki muzyczne przyzwyczajone z Niemiec i Włoch, niektóre z nich są wydrukowane, inne skopiowane ręcznie. Miałem okazję zaobserwować, że nasi Indianie zachowują takt i rytm z o wiele większą dokładnością niż Europejczycy i teksty łacińskie wymawiają z większą poprawnością, pomimo swego braku studiów” [Muhn, *El Plata visto por los viajeros*; cyt. w: Fúrlong, *Músicos Argentinos*, s. 80]. Potwierdził to także Cardiel: „[używają] nut, które skomponowali co bardziej utalentowani z nich, szczególnie pewien Włoch, muzyk w San Juan de Latrán [sic!] przybyły z Rzymu (...). Posługują się nutami, które posiadają i przynoszą każdego dnia” [José Cardiel, *Carta y Relación de las Misiones de la Provincia del Paraguay*, 1747, Archivo de la Provincia de Toledo, Madryt, nr 151; cyt. w: Fúrlong, *Músicos Argentinos*, s. 84].

Okolo 1730 r. Gaetano Cattaneo prosił swego brata, aby przysłał mu następujące utwory muzyczne: „chciałbym także trzy lub cztery msze śpiewane, z dobrze skopiowanymi nutami i wyraźnie napisanym tekstem, z wszystkimi częściami; i dwa nabożeństwa nieszporne, jedno na święta Wyznawcy, i jedno ku czci Najświętszej Dziewicy, najlepszych, wedle twojej opinii, autorów.

W końcu, dwanaście lub piętnaście koncertów lub symfonii, autorstwa pana Albertiego z Bolonii (Giuseppe Matteo Alberti, 1685–1751, muzyk z Bolonii, ze szkoły Vivaldiego, kompozytor koncertów, symfonii i sonat na skrzypce), i kilka z pierwszych jakie skomponował, które są tak dobrze przyjmowane we Włoszech, Hiszpanii i Niemczech za swą harmonijność bez zamieszania spowodowanego skrzypcami, itd.” [Muratori, *Il Cristianesimo Felice*, s. 60, oryginał w jęz. włoskim].